أبو يوسف يعقوب الكندي

مؤلفات الكندي الموسيقية



منشورات الجمل

أبو يوسف يعقوب الكندي

مؤلفات الكندي الموسيقية

حققها وأخرجها

مع مقدمة وشرح وتعليق

زكريا يوسف



منشورات الجمل

ابو يوسف يعقوب الكندي، **مؤلفات الكندي الموسيقية،**
تحقيق وتعليف: زكريا يوسف
الطبعة الأولى، جميع حقوق الطبع والنشر والاقتباس باللغة العربية

ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣، بيروت ـ لبنان
تلفاكس: ٦٦٨١١٨ ٠١ (٠٠٩٦١)

Postfach 1127 . 71687 Freiberg a.N . Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: info@al-kamel.de

المقدمة

آثارنا الفنية

هذه مجموعة رسائل أقدّمها للقرّاء إيفاءً لوعد قطعته لهم قبل سبع سنوات[1]. لقد كان في نيتي تحقيقها ونشرها منذ ذلك الحين، لولا أن ظروفاً قاسية أثّرت في صحتي، فمنعتني من إنجازها، وإنجاز غيرها من مثل هذه الآثار النفيسة، التي صرفت جهداً ليس بالقليل في التنقيب عنها والحصول عليها.

كنت يتملكني العجب وأنا أشاهد الآلاف المؤلفة من المخطوطات العربية - في شتّى العلوم والفنون - وهي ترقد بصبر فوق رفوف الخزائن الأجنبية، في إستانبول وفينا، في مونيخ وبرلين في ليدن وباريس، في لندن وأوكسفورد، في مدريد والأسكوريال، في ميلانو وروما.

ويحز في نفسي وأنا أكتب في تاريخ الموسيقى العربية، أن تكون معظم مراجعي أجنبية، هذه حقيقة لا سبيل إلى نكرانها، فلقد كان هذا الموضوع في الغرب - منذ نيف وستة قرون - أكثر حظاً منه في الشرق، وقد عنى به المستشرقون في مائة سنة الأخيرة أكثر مما عنينا به نحن.

---

(١) راجع جريدة الأخبار الصادرة في بغداد بتاريخ٢٦/ ١/ ١٩٥٥، عدد ٣٩٥٨.

وعناية الأوروبيين بتاريخ الموسيقى العربية وآثارها أمر لا يقومون به من أجلنا، ولعل في العبارة الآتية التي قالها الدكتور «وولف» أحد المندوبين الأوروبيين إلى مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ما يوضح ذلك.

قال الدكتور وولف: «إن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذي كان للموسيقى العربية على موسيقى العصور الوسطى في غرب أوروبا، وأنه من الضروري فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير موسيقى العصور الوسطى. وبالاختصار إن نشر المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية وطبعها لا تنحصر فائدته في تسهيل فهم الموسيقى الشرقية، بل يساعد أيضاً على فهم الموسيقى في كل زمان ومكان»[١].

والعلماء المستشرقون مع ما تتسم به بحوثهم من دقّة وعمق، لا تخلو أحياناً من أخطاء، سببها في الغالب عدم استطاعتهم من تلفظ بعض الكلمات العربية كما هي فتأتي مصحفة في كتبهم، والتواء فهمهم للبعض الآخر، فينتج عن ذلك أسماء ومعانٍ جديدة، كثيراً ما تكون مربكة لقراء العربية.

مثال ذلك: جاء في كتاب تاريخ الموسيقى العربية للمستشرق «هنري فارمر»، عند ذكره مؤلفات الكندي الموسيقية ما نصّه[٢]:

In the British Museum MS. there is another work mentioned by name - a Kitab al-'azm fi ta'lif al-luhun.

وجاءت هذه العبارة في ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية على النحو الآتي: «ويوجد في مخطوطات المتحف البريطاني كتاب آخر يسمى كتاب العزم في تأليف اللحون». وسجلت هذا في مفكرتي وأنا مسرور لعثوري

---

(١) مؤتمر الموسيقى العربية، ص ٣٨١، من الطبعة العربية.

(2) H.G. Farmer: A History of Arabian Music, London 1929 p. 128.

وانظر ترجمة الدكتور حسين نصّار لهذا الكتاب «تاريخ الموسيقى العربية» ص ١٥٠.

على كتاب جديد في الموسيقى للكندي لم يرد ذكره في المصادر العربية، وهرعت إلى المتحف البريطاني لأطلع عليه، وإذا بي أجد ـ في الصفحة التي أشار إليها المستشرق من المخطوط ـ أن اسم هذا الكتاب هو «الكتاب الأعظم في تأليف اللحون»، وهكذا تحوّلت كلمة «**الأعظم**» في الترجمة إلى «**العزم**» فصار للكندي في كتب التاريخ كتاب جديد لا وجود له.

وقرأت لهذا المستشرق أيضاً ـ في كتاب آخر ـ خبراً ينقله عن الفارابي في وصف الآله الموسيقية المسماة قديماً «المزمار» فيقول ما نصّه[١]:

Al-Farabi (d. 950) describes it as the mizmar al-muzawwaj (married mizmar) or the mizmar al-muthanna (double mizmar)...

وعجبت لهذا الخبر، وأنا أعلم أن العرب لا يصفون المزمار بأنه متزوج أو أعزب، ورجعت إلى كتاب الموسيقى المخطوط للفارابي لأتحقق من هذا النصّ، فإذا به كالآتي[٢]: «وكثير من الناس يستعملون مزمارين يقرنون أحدهما بالآخر، ويعرف هذا الصنف بالمزمار المثنى والمزاوج...»[٣] ففهمت من هذا أن المستشرق التوى عليه فهم كلمة «مزاوج» التي هي مرادفة لكلمة «مثنى» فقرأها «مُزَوَّجْ»، وبهذا صار المزمار عند العرب متزوجاً.

هذه بعض نماذج مما نشاهده في كتب المستشرقين التي اعتمدت على النصوص العربية، وهو أمر يجب الانتباه إليه جيداً عند قيامنا بترجمة هذه الكتب إلى العربية ودراستها، ولا يتسنّى هذا ما لم تتيسّر لنا المخطوطات الأصلية، للرجوع إليها وأخذ النصوص عنها.

---

(1) H.G. Farmer: Studies in Oriental Musical Instruments London, 1931, First Series, p. 78.

(٢) كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، ورقة ٧٩ ظ من مخطوط ليدن.

(٣) يسمى هذا المزمار اليوم في شمال العراق «المزوج» (بضم الميم وتسكين الزاء وفتح الواو) ويعرف في أواسط العراق وجنوبه باسم «المطبق» ويلفظ بالعامية «المطبج» وهو من الآلات الموسيقية الشعبية.

وعلينا أن نشد الرحال إلى خزائن الغرب للاطلاع على هذه المخطوطات التي آلت إليها في غفلة من الزمن، لنستطيع أن نكتب تاريخنا بأنفسنا كما نفهمه ونتحسّسه نحن.

ومؤلفات الكندي هذه ما هي إلاّ صفحات من هذا التاريخ المجيد، كتبتها بغداد في أزهى عصورها، ثم طوتها حوادث الدهر قروناً عديدة، وها هي بغداد اليوم في عهد ثورتها المباركة، ثورة الرابع عشر من تموز، تعود فتفتح هذه الصفحات المطوية لتستلهم منها ما ينير لها السبيل في مسيرتها الحثيثة نحو المستقبل الأزهر، ولتتبوأ من جديد، مكانها الأول، نبراساً للعلم والمعرفة.

الكندي

هو أبو يوسف يعقوب بن اسحق بن الصباح. . . بن الأشعث بن قيس. . . وينتهي هذا النسب إلى يعرب[١].

كان أبوه إسحق أميراً على الكوفة للمهدي والرشيد، وكان جده ـ الأعلى ـ الأشعث ابن قيس ملكاً على جميع كندة [٢]، فهو عربي صميم، ولذلك لقبوه بفيلسوف العرب تمييزاً له عن فلاسفة الإسلام من غير العرب كالفارابي وابن سينا مثلاً.

ذكره ابن النديم بقوله: «فاضل دهره وواحد عصره في معرفة العلوم القديمة بأسرها».

وقال فيه القفطي: «اشتهر في الملة الإسلامية بالتبحّر في فنون الحكمة

---

(١) انظر ترجمته بالتفصيل في الكتب الآتية:

1 ـ الفهرست لابن النديم، ص ٢٥٥ ـ ٢٦١ من طبعة أوروبا.

2 ـ تاريخ الحكماء للقفطي، ص ٣٦٦ ـ ٣٧٧ من طبعة أوروبا.

3 ـ عيون الأنباء لابن أبي أصيبعة، جـ ١، ص ٢٠٦ ـ ٢١٤.

4 ـ طبقات الأمم للقاضي صاعد، ص ٥٩ وما بعدها.

5 ـ دائرة المعارف الإسلامية ـ الكندي.

6 ـ فيلسوف العرب والمعلّم الثاني، لمصطفى عبد الرازق، ص ٧ ـ ٥١.

7 ـ تاريخ فلاسفة الإسلام لمحمّد لطفي جمعة، ص ١ وما بعدها.

8 ـ رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمّد عبدالهادي أبو ريدة جـ ١و٢. وغيرها.

(٢) تاريخ الحكماء، ص ٣٦٦.

اليونانية والفارسية والهندية. متخصّص بأحكام النجوم وأحكام سائر العلوم، فيلسوف العرب وأحد أبناء ملوكها. . . ، ولم يكن في الإسلام من اشتهر عند الناس بمعاناة علوم الفلسفة، حتى سمّوه فيلسوفاً، غير يعقوب هذا. وله في أكثر العلوم تآليف مشهورة من المصنّفات الطوال ومن الرسائل القصار».

وقد ذكر مثل ذلك ابن أبي أصيبعة وزاد عليه قوله: «أن له مصنّفات جليلة ورسائل كثيرة جداً في جميع العلوم».

وأشار إليه ابن نباته المصري بقوله: «اشتغل بعلم الأدب، ثم بعلوم الفلسفة جميعها فأتقنها، وحل مشكلات كتب الأوائل. . . . ، وصنّف الكتب الكثيرة الجمة. . . ، وكانت دولة المعتصم تتجمل به وبمصنفاته وهي كثيرة جداً»[١].

ويقول عنه «ده بوير» الذي ترجم له في دائرة المعارف الإسلامية: إن «كوردان» ـ وهو أحد فلاسفة عصر النهضة الأوروبية ـ يعد الكندي واحداً من اثني عشر أنفذ الناس عقلاً، وأنه كان في القرون الوسطى يعتبر واحداً من ثمانية هم أساطين العلوم الفلكية[٢].

وقد كان معروفاً عند الأوروبيين الذين ترجموا بعض كتبه إلى اللاتينية، كما كانت توجد إشارات متفرقة إلى آرائه عند مختلف المفكّرين[٣].

ميلاده ووفاته

لم يذكر أحد من القدماء ممن ترجم للكندي ـ على ما أعلم ـ تاريخاً

(١) سرح العيون، ص ١١٣.

(٢) دائرة المعارف الإسلامية ـ الكندي ـ.

(٣) انظر رسائل الكندي الفلسفية ص: ز، ح من المقدّمة حيث تجد أسماء كتبه المترجمة إلى اللاتينية. ويعرف الكندي عند الأوروبيين باسم Alchindus.

منصوصاً لميلاده، ولا لوفاته، لذلك ليس بالاستطاعة إلاّ تقدير ذلك تخميناً.

والمرجح ـ كما يرى مصطفى عبد الرازق[١] ـ أنه ولد في حدود سنة ١٨٥ للهجرة (٨٠١للميلاد).

أما وفاته فقد اختلف فيها المحدثون، فمنهم من جعل موته سنة ٢٤٦ للهجرة، ومنهم من قال إنها سنة ٢٥٦، ومنهم من ذهب إلى أنها كانت سنة ٢٦٠. والأرجح فيما يرى مصطفى عبد الرازق، أنه توفى في حدود سنة ٢٥٢ للهجرة[٢] (٨٦٦ للميلاد)، وبهذا يكون قد عاش زهاء ٦٦ عاماً.

نشأته وثقافته

اختلف المترجمون أيضاً في ذكر مكان نشأته ودراسته، فمنهم من قال: إنه تعلم في الكوفة وانتقل إلى بغداد، ومنهم من ذكر: أن يعقوب بن الصباح كان شريف الأصل بصرياً، وكان جده ولي الولايات لبني هاشم ونزل البصرة وضيعته هناك، وانتقل إلى بغداد وهناك تأدب[٣].

ومهما يكن من أمر فليس ببعيد أن يكون الكندي قد نزل البصرة قبل ذهابه إلى بغداد، وقد كانت هذه البلدان ـ الكوفة والبصرة وبغداد ـ مراكز الثقافة على اختلاف فنونها في بلاد الإسلام.

ومع أننا لا نعلم عن تحصيل الكندي ولا عن أساتذته شيئاً، ففي وسعنا أن نستنتج ـ مما كان له من مجد قديم، وما لأبيه من جاه وثراء ـ أنه قد أتيحت له فرصة تعلّم وتثقّف منظّمين على نحو ما كان عليه أبناء الولاة.

---

(١) فيلسوف العرب والمعلم الثاني، ص ١٨

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣. وانظر رسائل الكندي الفلسفية، ص٥.

(٣) فيلسوف العرب والمعلم الثاني، ص ٢٣ ـ ٢٤.

هذا إلى ما استفاده من الجو العلمي الذي كان يسود بيوت أماثل الناس، نظراً إلى تردد العلماء والمفكّرين إليها.

كما أن انتقاله إلى بغداد وإقامته فيها أثناء ازدهار حركة العلم ـ منذ عصر المأمون حتى أوائل عصر المتوكل ـ، حيث بلغت تلك الحركة ذروتها بفضل تشجيع هؤلاء الخلفاء للعلم ورعايتهم للعلماء، كل ذلك ساعد على تفتح مواهبه وتكامل نضجها[١].

ولا شك في أن انتقاله إلى بغداد كان بعد أن قطع مرحلة الشباب الأولى، وبدأ مرحلة التثقّف الذاتي، وبعد أن ظهرت بوادر نبوغه، الأمر الذي عظمت فيه منزلته عند المأمون، فانتدبه فيمن انتدب لنقل العلوم من السريانية واليونانية إلى العربية، كما وأن المعتصم اختاره مؤدباً لابنه أحمد[٢].

مؤلفاته

كان الكندي غزير المادة، خصب الإنتاج في التأليف، لم يترك ناحية من نواحي العلم إلاّ كتب فيها، مما دعا العلماء القدامى إلى تصنيف كتبه بحسب موضوعاتها.

فحين ترجم له ابن النديم، أحصى تصانيفه فإذا بها تبلغ زهاء مائتين وثمانٍ وثلاثين رسالة، صنفها إلى سبعة عشر صنفاً: فلسفية، منطقية، حسابية، موسيقية، فلكية... إلخ.

وذكر له القفطي عدداً من المؤلفات في مثل ذلك القدر تقريباً، أما ابن أبي أصيبعة فقد تجاوز كليهما.

---

(١) رسائل الكندي الفلسفية، جـ ١، ص ٧.

(٢) عيون الأنباء، جـ ١، ص ٢٠٧.

ومهما يكن من خلاف بين المؤرّخين في تعداد كتب الكندي وفي أسمائها، فإنهم متفقون على أن للكندي مصنّفات طوالاً ورسائل قصاراً في سائر العلوم.

مؤلفات الكندي الموسيقية

ذكر صاحب الفهرست أن للكندي سبع رسائل في الموسيقى هي[1]:

١ ـ رسالته الكبرى في التأليف.

٢ ـ رسالته في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف.

٣ ـ رسالته في الإيقاع.

٤ ـ رسالته في المدخل إلى صناعة الموسيقى.

٥ ـ رسالته في خبر صناعة التأليف.

٦ ـ رسالته في صناعة الشعر.

٧ ـ رسالته في الأخبار عن صناعة الموسيقى.

ونوه صاحب تاريخ الحكماء بست رسائل وهي:[2]

١ ـ رسالته الكبرى في التأليف.

٢ ـ كتاب ترتيب النغم.

٣ ـ كتاب المدخل إلى الموسيقى.

---

(١) الفهرست، ص ٢٧٥.

(٢) تاريخ الحكماء، ص ٣٧٠.

٤ ـ رسالته في الإيقاع.

٥ ـ رسالته في الأخبار عن صناعة الموسيقى.

٦ ـ كتاب في خبر صناعة الشعراء.

أما صاحب عيون الأنباء فقد ذكر له ثماني رسائل وهي[١]:

١ ـ رسالته الكبرى في التأليف.

٢ ـ رسالته في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف.

٣ ـ رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى.

٤ ـ رسالة في الإيقاع.

٥ ـ رسالة في خبر صناعة الشعراء.

٦ ـ رسالة في الأخبار عن صناعة الموسيقى.

٧ ـ مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصنعة العود ألفه لأحمد بن المعتصم.

٨ ـ رسالة في أجزاء خبرية[٢] الموسيقى.

وهنا نلاحظ أن كلاً من المترجمين القدامى منذ عصر ابن النديم (ألف كتاب الفهرست حوالى سنة ٣٧٧ هـ.) إلى عصر بن أبي أصيبعة (توفي حوالى سنة ٦٦٨ هـ.) يذكر للكندي مصنّفات لا يذكرها الآخر، فيجوز أنهم اعتمدوا على إحصاءات قديمة متفاوتة في الدقة، أو أنهم أنفسهم يتفاوتون إلى جانب ذلك في الاطلاع على مؤلفات الكندي وفي جمع أسمائها.

---

(١) عيون الأنباء، جـ ١، ص ٢١٠.

(٢) في عيون الأنباء وردت «جبرية» وهو خطأ مطبعي كما أعتقد.

ومن جهة أخرى لا شك في أن بعض هذه الأسماء كما هي الحال بالنسبة إلى المؤلفين الأوائل ليس من وضع الكندي نفسه، بل من وضع تلاميذه، وربما يكون هذا من أسباب الاختلاف في الأسماء.

ومهما يكن من أمر فإن بعض هذه الرسائل الموسيقية قد ضاع، وبعضاً آخر انتهى إلينا.

ومما انتهى إلينا من مؤلفاته الموسيقية، الرسائل التي أقوم بتحقيقها. إليك وصفها، وقد وضعت لها أرقاماً بحسب سياقتها في هذا الكتاب.

الرسالة الأولى

رسالة في خبر صناعة التأليف

أشار إليها ابن النديم تحت هذا العنوان، وهي محفوظة اليوم في خزانة المتحف البريطاني بلندن ضمن مجلد برقم (Or. 2361)[1] يحوي مجموعة من رسائل موسيقية باللغتين العربية والفارسية. تقع هذه الرسالة فيه بين الورقة «١٦٥ و ـ ١٦٨و»[2]. وقد شاهدتها هناك.

تتألف الرسالة من سبع صفحات فقط بحجم ٩ × ١٨ سم للجزء المكتوب منها، وهي بخط فارسي دقيق، منقوط وغير مضبوط، كثيرة خطأ النسخ، وفي أسطر عديدة قد ترك الناسخ مكان بعض الكلمات بياضاً.

---

(1) H. G. Farmer: A History of Arabian Music, p. 246

وانظر Brockelmann: Supplement, 1. p.374.

وانظر أيضاً: مصادر الموسيقى العربية، تأليف هنري فارمر، وترجمة الدكتور حسين نصّار، رقم ٥٠.

(٢) أشار الدكتور محمود الحفني (في الطبعة الثانية من كتابه «الموسيقى العربية وأعلامها»، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٢٩٨) إلى أن هذه الرسالة محفوظة بدار الكتب في أوكسفورد.

وأشار ثانية (في تصديره لكتاب «جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا» الذي حققته أنا وراجعه سيادته وطبع بالقاهرة سنة ١٩٥٦، ص ٦ من التصدير) إلى أنها محفوظة في أوكسفورد أيضاً. والصواب ما ذكرته أعلاه.

أولها: «من كتاب يعقوب بن أسحق الكندي في التأليف سه ورق [ثم يلي ذلك في أول سطر] وك إلى أكله وثمن كله وقد بيّنا فضل الذي بالخمسة على الذي بالأربعة كل وثمن كل. . . .».

آخرها «والحمد لله ربّ العالمين كملت رسالة يعقوب بن إسحق الكندي في خبر تأليف الألحان وفرغنا من تحريره ١٧ شهر ربيع الثاني سنة ١٠٧٣ وكان المنقول عنه مكتوباً في أواخر شوال سنة ٦٢١ بمدينة دمشق من نسخة سقيمة غير معتمدة».

ويتبيّن من هذا أولاُ: أن الرسالة ناقصة، ضاع بعض أوراقها الأولى التي كانت تحوي البسملة والديباجة وبداية البحث.

وثانياً: إن العنوان الموضوع لها في أولها، وفي آخرها إنما هو من وضع الناسخ.

أما الكندي نفسه فقد ذكر قبل نهاية هذه الرسالة ما يأتي «وأما تحصيل ذلك على الكمال والاستقصاء فقد أتينا عليه في كتابنا الأعظم في التأليف، فأما خاصية التأليف بالقول المرسل الذي يجب أن يقال فيه بلا تقصّي البرهان والقسم وقسم القسم والخواص والعوام فليس في صناعة هذا الكتاب بل من صناعة كتابنا الأعظم. أما تكميل الموسيقارية فهي موضع التأليف في قول عددي متناسب نقي من الأعراض المفسدة للقول العددي وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب التي من عادة الناس أن يسموها إيقاعاً كما قد أنبأنا بذلك في كتابنا في الأقاويل العددية [و] في كتابنا في النسب الزمانية. إلاّ أننا نقول ههنا بعض ما يكمل صناعة التأليف عند من عرف صناعة الأعداد القولية وصناعة النسب الزمانية»[1].

---

(١) انظر الأسطر الأربعة الأخيرة من الورقة «١٦٧ ظ» والأسطر الثلاثة الأولى من الورقة «١٦٨ و» من المخطوطة.

ومن هذا إلى أن أقول: بأن هذه الرسالة هي في «صناعة التأليف»، وهذا اسمها الذي وضعه لها الكندي وأشار إليه ابن النديم، وهناك «الكتاب الأعظم» أو «الرسالة الكبرى في التأليف» وهي غير هذه الرسالة[١].

وهذه الرسالة لم تقسم إلى مقالات وفصول على ما هو متبع في الرسائل الأخرى، بل يتناول الكندي فيها على التوالي:

١ ـ الأبعاد.

٢ ـ الأجناس.

٣ ـ الجموع.

٤ ـ المقامات.

٥ ـ الانتقالات.

٦ ـ تأليف اللحن.

٧ ـ أنواع البناء اللحني.

والنسخة الخطية لهذه الرسالة وحيدة في العالم، وهي أهم رسائل الكندي الموسيقية تقريباً نظراً إلى أن مادتها موسيقية صرفة.

وقد نشر هذه الرسالة مع ترجمتها إلى الألمانية المستشرق الدكتور «روبرت لاخمان» والدكتور «محمود الحفني» وطبعت في «ليبزبخ» سنة ١٩٣١ بعنوان: «رسالة في خبر تأليف الألحان»[٢] وقد اقتبساه من ناسخ الرسالة على ما مر ذكره.

---

(١) انظر التعليق على الرسالة الخامسة التي هي من المرجح جداً أن تكون الرسالة الكبرى في التأليف.

(٢) جاء هذا العنوان في الطبعة الألمانية كالآتي:

Risala Fi hubr ta'lif al-alhan
Uber die Komposition der Melodien
Nach der Handschrift Brit. Mus. Or. 2361.

وقفت على هذه الرسالة المطبوعة منذ سنوات، فلاحظت أن هناك عبارات في مواضع كثيرة ليست بذات معنى معيّن ولا تنسجم مع سياق البحث، ولم أجد المحقّقين أشارا إلى ما في هذه العبارات من غموض.

ثم حصلت على صورة للمخطوطة الأصلية، وقابلتها بالمتن المطبوع، فتبيّن لي أن الدكتورين الفاضلين «لاخمان والحفني» التوى عليهما فهم بعض العبارات، وقراءة البعض الآخر في المخطوطة، فأدّى ذلك إلى غموض المعنى وارتباكه في بعض الفقرات، وإليك أمثلة منها:

النص في المخطوطة(١)

بين المثنى وبين الزير الاسفل [illegible] من المثنى [illegible] التي قدمنا ذكرها اضطرارا ولو ان المثنى نصف
المثلث فان المثنى اذا مد مدا مساويا لثلث لم تكن نغمة الاطلاق مساوية لنغمة خنصر المثلث لان المثنى
ثلثا المثلث. واذا كان المد مساويا كان المثنى يعطي صوت النغمة التي تحت الدستان الرابع من المثلث
التي بعدها [illegible] وبين المثلث ثلث المثلث ليكون صوت الثلثين من المثلث مساويا صوت [illegible]
الذي هو ثلثا كمية المثلث والذي بين الربع والمثلث هو ثلث الربع فينبغي ان يكون المثنى الذي [illegible]

النص في الطبعة الألمانية(٢)

[31 ,11] ولو أن [?] المثنى نصف المثلث فإن المثنى إذا مد مدا مساويا لثلث لم تكن
نغمة اطلاقه مساوية لنغمة خنصر المثلث لأن المثنى ثلثا المثلث.: وإذا كان المد
مساويا [. . .] كان المثنى يعطى صوت النغمة التي تحت الدستان الرابع من المثلث
التي بعدها من و من المثلث ثلث المثلث ليكون صوت الثلثين من المثلث مساويا صوت
المثنى الذي هو ثلثا كمية المثلث والذي بين الربع والمثلث هو ثلث الربع فينبغي أن

---

(١) ورقة «١٦٥ و» سطر ١١ وما بعده من المخطوطة.

(٢) ص ٩ من الطبعة الألمانية، سطر ٨ وما بعده.

وبمقارنة هذه الفقرة بالنصّ المخطوط يتبيّن أنها منقولة عنه بحرفها، وأن الناسخ أخطأ في استنساخ كلمة «إذا مدّ مداً مساوياً لثلث. . .» والتي يجب أن تقرأ «المثلث» ليستقيم المعنى.

فإذا علمنا أن كلمة «مدّ الوتر» ـ باصطلاح الموسيقيين القدماء ـ تعني اليوم: شدّ الوتر أي وتّره أو حزّقه، وأن وتر «البم» كان يصنع في زمن الكندي من أربع طبقات مفتولة من الأمعاء، و«المثلث» من ثلاث طبقات، و«المثنى» من طبقتين، و«الزير» من طبقة واحدة، فتكون نسبة غلظ «البم» إلى «المثلث» كنسبة ٤/٣، ونسبة غلظ «المثلث» إلى «المثنى» كنسبة ٣/٢، وهكذا. . . إذا علمنا هذا، تبيّن لنا من تسلسل المعنى الذي يقصده المؤلف أن هذه الفقرة يجب أن تكون كالآتي: [A].

«ولو أن المثنى نصف المثلث فإن المثنى إذا مدّ مداً مساوياً للمثلث لم تكن نغمة إطلاقه مساوية لنغمة المثلث، لأن المثنى ثلثا المثلث، وإذا كان المدّ مساوياً [للمثلث] كان المثنى يعطي صوت النغمة التي تحت الدستان الرابع من المثلث، التي بعدها من «و» من المثلث ثلث المثلث، ليكون صوت الثلثين من المثلث مساوياً صوت المثنى الذي هو ثلثا كمية المثلث. . .». وإليك مثلاً آخر:

(A) أنظر الصفحة «٢٥و» من الرسالة الخامسة. ونستطيع الآن أن نعلم أن الوترين «المثلث والمثنى» لا سميا بهذين الاسمين العربيين نظراً لعدد الطبقات التي كانا يصنعان منها، وأن العود عند العرب قديماً كان مقتصراً على وترين فقط، أو ربما أنهم عرفوا الطنبور أولاً، ثم تطوّر هذا وأصبح عوداً بأربعة أوتار.

ونستدل أيضاً من كلمتي «البم والزير» الفارسيتين، بأن هذين الوترين اقتبسهما العرب عن الفرس بعد ذلك، إذ لو كان العود العربي منذ الأول بأربعة أوتار لأطلق العرب على جميعهما أسماء عربية.

النص في المخطوطة[١]

ونضع للنغم اسما يسهل بها تكرار القول فيها فنسمي مطلق البم الذي هو ا المفروضة لانا نفرضها مبتدأ
النغم ونسمي الباقيات على ما هو اقرب من فهمك وما يسهل به عليك حفظ ذلك :. فاما كيف سماها القدما
وكيف مبناها نحن على استحقاق وعلل ذلك فقد اوضحنا ذلك في كتاب الاعظم في تاليف اللحون
ونبين علة ما وضعنا اسماها فنسمي الجموع اللاتي بالاربعة المتتالية باسماها خاصية بها مشتقة من اجرامها
فنسمي الجمع الاول الذي منه البم من العراقي بالاربعة المقدم ولان اكثرها يستعمل في بجنس ...

النص في الطبعة الألمانية[٢]

[ظ, 11] ونضع للنغم أسماء ليسهل بها تكرار القول فيها فيسمى مطلق البم الذى
هو ا المفروضة لأنا نفرضها مبتدأ النغم وتسمى الباقيات على ما هو أقرب من فهمك وما
يسهل به عليك حفظ ذلك :. فأما كيف سماها القدماء وكيف مبنى ما [٥] لحن على
استحقاق وعلل ذلك فقد أوضحنا ذلك فى كتاب الأعظم فى تأليف اللحون ولنبين
علة ما وضعنا أسماءها فتسمى الجموع اللواتى [٦] بالأربعة المتتالية بأسماء خاصة [٧] بها

وبمقارنة هذه الفقرة بالنصّ المخطوط نلاحظ: أن الناسخ قد أخطأ أيضاً في استنساخ العبارة الآتية فيها، فدوّنها على هذه الصورة «وكيف مبناها نحن»، وقرأها الدكتوران المحقّقان كالآتي: «وكيف مبنى ما لحن» وأشارا في الهامش إلى أن أصل كلمة «مبنى» هي «مبناها».

وسياق المعنى في هذه الفقرة يدلّ على أن الكندي يشير إلى تسمية

---

(١) ورقة « ١٦٥ ظ» سطر ١٣ وما بعده من المخطوطة.

(٢) ص ١١ من الطبعة الألمانية، سطر ١٠ وما بعده.

النغمات، فكلمة «مبناها» التي أخطأ الناسخ في نقلها ينبغي أن تكون «**سميناها**» فيتضّح المعنى، وتصبح الفقرة كما يأتي:

«ولنضع للنغم أسماء ليسهل بها تكرار القول فيها، فيسمى مطلق البم ـ الذي هو «آ» ـ المفروضة، لأننا نفرضها مبتدأ النغم، وتسمي [أنت] الباقيات على ما هو أقرب من فهمك، وما يسهل به عليك حفظ ذلك. فأما كيف سماها القدماء، وكيف **سميناها** نحن على استحقاق، وعلل ذلك فقد أوضحنا ذلك في كتاب [نا] الأعظم في تأليف اللحون...».

وهناك في الطبعة الألمانية، غير ما أشرت إليه من مثل هذه العبارات، سيرد ذكرها في الهوامش، وبهذا يكون المتن الذي أضعه بين أيدي القرّاء يختلف عن ذاك المطبوع سابقاً.

ولست أقول هذا لأقلل من قيمة المجهود الذي بذله الأستاذان الفاضلان، ولا لأدعي بأنني لا أخطىء، بل لأوضح للقارىء الكريم مدى الدقّة التي يتطلبها التحقيق، ومدى الصعوبة التي يجابهها محقّق المخطوط حينما يعوّل على نسخة وحيدة، وما يجده من أخطاء النسّاخ، وإيراد بعض الكلمات من دون تنقيط ـ مما يجيز قراءتها بعدة أوجه ـ، أو ورود مصطلح قديم لا بدّ لفهمه من مراجعة كتب عديدة في هذا الموضوع، لا سيما أن موضوع الموسيقى العربية القديمة ما زال بكراً في اللغة العربية، وأن مراجعه القديمة ما زالت مخطوطات مبعثرة هنا وهناك في خزائن كتب الشرق والغرب، ولا بدّ من تيسّرها للمحقق واطلاعه عليها ليكون عمله في غاية الدقة.

الرسالة الثانية

كتاب المصوّتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار

هذا الكتاب لم أكن على علم به من قبل، حتى عثرت عليه سنة ١٩٥٥ في مكتبة «بودليان» بجامعة أكسفورد[١]، وقد كنت آنذاك طالب بعثة لوزارة المعارف في كلية لندن للموسيقى.

لا ذكر لهذا الكتاب في الفهرست المطبوع للمخطوطات العربية الموسيقية في مكتبة «بودليان[٢]»، ولم أقرأ عنه إشارة ما في كتاب أجنبي، كما أن أصحاب المصادر العربية كابن النديم، والقفطي، وابن أبي أصيبعة، لم يذكروا للكندي - في ما ذكروا له من تآليف موسيقية - كتاباً أو رسالة بهذا العنوان.

وهذا الكتاب ضمن مجلد برقم (Marsh, 663) فيه أكثر من عشرين كتاباً ورسالة في مواضيع مختلفة، وهي هذه:

١ - كتاب في المدخل إلى صناعة النجوم تأليف أبي الصقر عبد العزيز بن عثمان بن علي القبيصي، ص ٢ - ٤٧.

---

(١) نشرت عنه مقالاً في جريدة «الأخبار» الصادرة ببغداد في عددها ٣٩٥٨ بتاريخ ٢٦/ ١/ ١٩٥٥ تحت عنوان: «اكتشاف أقدم مخطوط عربي في الموسيقى». ووعدت القرّاء في هذا المقال بنشر مجموعة رسائل الكندي الموسيقية.

(2) H.G. Farmer: Arabic Musical Manuscripts in the Bodleian Library, London 1925.

٢ ـ رسالة عمل المولد الرصدي النهاري [لا ذكر لاسم مؤلفها] ص ٤٧ ـ ٦٥.

٣ ـ كتاب سهل بن بشر في المسائل والأحكام ص ٦٦ ـ ١١٤.

٤ ـ كتاب رسالة العمل بالصفحة الآفاقية [لا ذكر لاسم المؤلف]، ص ١١٥ ـ ١٢٦.

٥ ـ رسالة لأبي القاسم الكرماني في أصول الأحكام النجومية، ص ١٢٧ ـ ١٣١.

٦ ـ كتاب العمل بالاسطرلاب [لا ذكر لاسم المؤلف]، ص ١٣٢ ـ ١٦١.

٧ ـ كتاب العمل بالكرة [لا ذكر لاسم المؤلف]، ص ١٦٢ ـ ١٨٩.

٨ ـ رسالة أبي يوسف يعقوب بن إسحق الكندي في عمل الساعات في صفيحة تنصب على سطح موازي للأفق خبر من غير برهان[(١)] [كذا]، ص ١٩٠ ـ ١٩٥.

٩ ـ رسالة لأبي يوسف يعقوب بن إسحق الكندي في المواضع التي يظنّ فيها الدفين[(٢)] ص، ١٩٦ ـ ٢٠٢.

١٠ ـ رسالة أبي القسم حميد بن علي الحاسب في تقويم الكواكب [نصف صفحة فقط]، ص ٢٠٢.

١١ ـ رسالة في عمل الصفيحة الجامعة [لا ذكر لاسم المؤلف]، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧.

---

(١) أشار إلى هذه الرسالة القفطي ص ٣٧١، وابن أبي أصيبعة، جـ ١، ص ٢١١، وقد ذكرا العبارة الأخيرة من عنوان هذه الرسالة «خير من غيرها».

(٢) ربما تكون هذه الرسالة هي التي ذكرها ابن أبي أصيبعة بعنوان «رسالة في استخراج الخبيء والضمير».

١٢ ـ رسالة في عمل رؤية الهلال على مذهب يعقوب بن طارق، ص ٢٠٧ ـ ٢١٣.

١٣ ـ رسالة أحمد بن يوسف بن إبراهيم في القسي المتشابهة، ص ٢١٤ ـ ٢٢٢.

١٤ ـ رسالة تتضمن شكل هندسي نجومي [كذا، ولا ذكر لاسم المؤلف]، ص ٢٢٢ ـ ٢٢٣.

١٥ ـ رسالة في الهندسة أيضاً. كان في نسخة الأصل مكتوب في أوله [كذا] إن هذا الباب منقول من كتاب من عند موسى الرئيس، ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

١٦ ـ كتاب المصوّتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار تأليف أبي يوسف يعقوب بن إسحق الكندي، ص ٢٢٦ ـ ٢٣٨[1].

١٧ ـ [قطعة من رسالة في الكواكب، أولها ناقص وفيها جداول ورسوم دائرية الشكل ومستطيلة، لا ذكر لاسم مؤلفها]، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٧.

١٨ ـ [رسالة طبية أولها] قال الشيخ أبو الحسن علي بن رضوان بن علي ابن جعفر المصري المتطبّب رحمه الله، لما كانت صناعة الطبّ أشرف الصنائع . . .، ص ٢٤٨ ـ ٢٦٥.

١٩ ـ جوامع كتاب جالينوس في التدبير الملطف، ص ٢٦٥ ـ ٢٧١.

٢٠ ـ مقالة الاسكندرانيين في ذكر علامات البول وصفاته، ص ٢٧١ ـ ٢٧٥.

٢١ ـ دستور الأدوية المركبة المستعملة في أكثر البيمارستانات بمصر والشام والعراق وحوانيت الصيادلة والشرابيين، ص ٢٧٦ ـ ٣٠٧.

---

(١) وهناك ورقة واحدة هي تتمة هذا الكتاب توجد في الصفحة ٢٠٣ ـ ٢٠٤ من المجلد.

٢٢ ـ كتاب اللباب في الحساب تأليف محمد بن إبراهيم العطّار الأسعردي، ص ٣٠٨ ـ ٣٣٨.

٢٣ ـ فصول في علم النجوم الإسرائيلي [كذا] خدم بها الحاكم بأمر الله خليفة مصرﷺ ص ٣٣٩ ـ ٣٦٢.

وهذا المجلد مكتوب بخط نسخي متوسّط الجودة، غير كامل التنقيط والضبط، العناوين بالحبر الأحمر والكتابة بالأسود، حجم الصفحة ٢٢×١٥ سم للجزء المكتوب منها، وفي ورقاته الأولى أثر رطوبة وتآكل من فعل الأرضة.

ويبدو أن هذا المجموع بخط ناسخ واحد جاء ذكره في نهاية الرسالة الأولى: «وفرغ من كتابته العبد الفقير إلى الله تعالى الغارق في بحر الهيولى إبراهيم بن عبدالله العمري وذلك لليلة بقت من شهر رجب سنة ٦٣٩ للهجرة النبوية» ولعله كتب بقية الرسائل.

ويقع كتاب الموسيقى آنف الذكر في خمس عشرة صفحة، ويتألف ـ كما جاء في الصفحة الأولى ـ من خمسة فصول، ويسميها الناسخ مقالات ويضعها كعنوان: المقالة الثانية والثالثة.

وما انتهى إلينا من هذا الكتاب يحوي المقالة الأولى والثانية وبعض الثالثة فقط وبهذا يكون قد ضاع قسم منه. وقد بحث الكندي في المقالات التي بين أيدينا منها ما يأتي:

١ ـ الأسباب الفلسفية لعدد الأوتار في الآلات الموسيقية.

٢ ـ تأثير الألحان في الإنسان والحيوان.

٣ ـ ما يلزم الموسيقار أن يأخذ به عند تقديم الموسيقى.

٤ ـ تأليف اللحون وتأثيرها في النفس.

٥ ـ الإيقاعات وتأثيرها في النفس.

٦ ـ قوانين الانتقال من إيقاع إلى آخر.

٧ ـ نغمات أوتار العود ومشاكلتها للأفلاك.

٨ ـ مزج نغمات الأوتار وتأثير ذلك في الطبائع البشرية.

٩ ـ بعض الأشعار والإيقاعات التي لحنت بها.

الرسالة الثالثة

رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى

هذه هي بلا شك الرسالة التي أشار إليها ابن أبي أصيبعة بهذا العنوان[١]، ورقمها في «فهرست المخطوطات العربية ببرلين[٢]» ٥٥٠٣، وهذه المخطوطة محفوظة اليوم في خزانة جامعة «توبنگن»، بألمانيا الغربية مع سائر المخطوطات العربية ـ البالغ عددها عشرة آلاف مخطوطة ـ التي نقلت إليها من برلين أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد شاهدت هذه المخطوطات في زيارة قمت بها لهذه الجامعة صيف ١٩٥٤، كما زرتها ثانية ـ إكمالاً للبحث ـ في صيف سنة ١٩٦٠.

---

(١) يسميها ابن أبي أصيبعة «رسالة في أجزاء جبرية الموسيقى» وكلمة جبرية هي خطأ مطبعي كما أعتقد، وصوابها «خبرية» وهو ما جاء في المخطوطة.
وذكر المستشرق هنري فارمر هذه الكلمة في كتابه:
The Sources of Arabian Music. No. 51 (Khabariyat).
وترجمها الدكتور حسين نصّار في ترجمته لهذا الكتاب «مصادر الموسيقى العربية» فجاء عنوان الرسالة «رسالة في أجزاء خبريات الموسيقى». والصواب هو العنوان الذي أثبته أعلاه وهو كما جاء في المخطوطة.

(٢) هذا الفهرست بالألمانية إلاّ أن عناوين الكتب وأسماء فصولها مطبوعة فيه باللغة العربية، وعنوانه:
W. Ahlwardt: Verzeichniss- der Arabischen Handschriften der K?nigl. Bibliothek Zu Berlin.
وانظر أيضاً: Brockelmann: Supplement, 1 p. 374.

وهذه الرسالة ضمن مجلّد ينطوي على رسائل عديدة، حجم ورقها يختلف في الواحدة عن الأخرى، وهي فيه في الورقة «٣١ ظ ـ ٣٥ ظ»، وتتألّف من تسع صفحات فقط، بحجم ١٧ × ١١سم للجزء المكتوب منها، بخط نسخي جيد، منقوط وغير مضبوط، العناوين مكتوبة بالحبر الأحمر والكتابة بالأسود، وفي صفحاتها أثر رطوبة شوّهت بعض الكلمات لكنها ما زالت تقرأ بوضوح.

أولها: «بسم الله الرحمن الرحيم، ربّ يسرّ، رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى. أثار الله لك من خفيات الأمور بموضحات الرسوم...»،

آخرها: «... وتزن الألحان المتقنة وتمضي فيه مع الطبيعة ولا تزال كذلك حتى ترى غائصة».

ومن هذا يتبيّن أنها ناقصة في النهاية. غير أن هذا النقص ليس بكثير فهو جزء من آخر فصولها، وعنوانه «في نوادر الفلاسفة في الموسيقى».

وقد رأيت ـ إتماماً للفائدة ـ أن أكمل هذا النقص من «رسالة الموسيقى لإخوان الصفا[1]» حيث نجد في آخرها أيضاً فصلاً بعنوان «نوادر الفلاسفة في الموسيقى» يشبه تماماً ما جاء به الكندي. وواضح أن إخوان الصفا اعتمدوا كثيراً في رسالتهم الموسيقية على ما كتبه الكندي في الموسيقى، وذلك لوجود التشابه الكلي في المواضيع والعبارات.

تتألّف الرسالة من مقالتين، وفي كل مقالة أربعة فصول، بحث الكندي فيها ما يأتي:

---

(١) طبعت رسائل إخوان الصفا غير طبعة، وما اقتبسته لإكمال النقص في هذه الرسالة كان من طبعة بيروت.

١ ـ الإيقاعات وكيفية الانتقال من إيقاع إلى آخر.

٢ ـ اختيار الإيقاعات للأشعار والأزمنة الملائمة لها.

٣ ـ مشاكلة الألحان للفلك والبروج وتأثيرها في النفس.

٤ ـ الألوان ومزجها ببعضها.

٥ ـ العطور ومزجها ببعضها.

٦ ـ من نوادر الفلاسفة في الموسيقى.

وهذه الرسالة طريفة في بعض موضوعاتها، ولا سيما ما يتعلّق بالعطور، والألوان وتأثيرها في النفس، وكيفية مزجها ببعضها، مما يعطينا صورة عن الذوق البغدادي في الألوان قبل ما يزيد على ألف عام، وهو إلى ذلك موضوع يهم المشتغلين بفن الرسم.

وهي معروفة أيضاً للمستشرقين والباحثين في تاريخ الموسيقى العربية. أشار إليها «فارمر» في كتاباته كثيراً، كما أنه ترجم بعض أجزاء منها إلى الإنكليزية في أحد كتبه[١].

وقرأت للدكتور محمود الحفني ثلاث إشارات إلى نشره لهذه الرسالة، وردت في كتب وسنين مختلفة، والحقيقة أن هذه الإشارات سببت لي بعض المتاعب في التفتيش عنها:

١ ـ نشر سيادته في مجلة «الموسيقى»[٢] سنة ١٩٣٥ مقالاً بعنوان «أول مصنّفات العرب في الموسيقى» تطرّق فيه إلى الكندي، وأشار إلى رسالته هذه بأنها محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ [كذا][٣]، وقال عنها في

(1) H.G Farmer: The Influence of Music from Arabic Sources. London 1926, p. 15.

(٢) مجلة الموسيقى، السنة الأولى، ١٩٣٥، عدد ١٢، ص ١٧، هامش (٢).

(٣) هذه الرسالة برقم ٥٥٠٣ كما جاءت في فهرست المخطوطات العربية ببرلين، انظر الجزء الخامس منه.

الهامش ما نصّه: «قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الإنكليزية الدكتور محمود أحمد الحفني والدكتور روبرت لاخمان وهو (تحت الطبع)».

٢ ـ ترجم سيادته للكندي في كتابه «الموسيقى العربية وأعلامها»[١] المطبوع سنة ١٩٥٥، وأشار إلى هذه الرسالة ورسالة الكندي الأخرى المحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن، وقال عنهما في الهامش ما نصّه: «وقد منحت المقادير مؤلف هذا الكتاب حظاً تاريخياً إذ قام للموسيقى ودراستها بنشر هاتين الرسالتين بعد تصحيحهما وشرحهما والتعليق عليهما ثم نشرهما مترجمتين إلى الألمانية».

٣ ـ كتب سيادته تصديراً لكتاب «جوامع علم الموسيقى ـ من كتاب الشفاء لابن سينا ـ» ـ الذي حققته أنا وتفضّل هو والدكتور أحمد فؤاد الأهواني بمراجعته وطبع في القاهرة سنة ١٩٥٦[٢] ـ، أشار فيه إلى هذه الرسالة وقال عنها في الهامش ما نصه[٣]: «نشرها الدكتور الحفني في المجلة الموسيقية العدد ١١٧ السنة السادسة» [سنة ١٩٤٠].

وفتشت أنا كثيراً في خزائن الكتب ولدى باعتها ـ في الشرق والغرب ـ للحصول على نسخة منها فلم أعثر على شيء، لا في العربية أو الإنكليزية أو الألمانية.

وكتبت إلى سيادة مدير دار الكتب بالقاهرة استوضحه الأمر، ورجوته مراجعة العدد ١١٧ من المجلة الموسيقية آنفة الذكر بشأن هذه الرسالة.

---

(١) الموسيقى العربية وأعلامها: الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٩٩، هامش (١).

(٢) اعتذر لحضرات القرّاء لما جاء في هذا الكتاب من علامات موسيقية مقلوبة وأخطاء مطبعية وغيرها، إذ أنه طبع في القاهرة تحت إشراف المراجعين وأنا في بغداد، ولم يتسن لي الاطلاع على التجارب (البروفات) قبل الطبع.

(٣) جوامع علم الموسيقى: ص ٨ من التصدير، هامش (١).

فتفضل سيادت المدير مشكوراً وأجابني بكتابه المرقم ٨٨٤ والمؤرّخ في ٢٧/ ٢/ ١٩٦٢ ما نصّه:

... **زكريا يوسف**

تحية طيبة وبعد

فبالإشارة إلى كتابكم المؤرّخ ١٤/ ٢/ ١٩٦٢ نفيد سيادتكم أنه بالرجوع إلى العدد ١١٧ من المجلة الموسيقية لم نجد فيه رسالة الكندي التي ذكرتم أن الدكتور محمود أحمد الحفني قد نشرها في العدد المشار إليه من المجلة المذكورة.

ويسرنا إفادتكم أن الرسالة التي تطلبونها قد طبعت في كتاب بتحقيق وشرح وتعليق الدكتور الحفني وهو بعنوان «رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى» وهو من ضمن سلسلة تراثنا الموسيقي التي تنشرها اللجنة الموسيقية العليا وعنوانها «دار الأوبرا بالقاهرة». انتهى.

وفهمت من هذا أن هذه الرسالة قد نشرت مؤخراً، فتريثت ـ وكتابي هذا في طريقه إلى المطبعة ـ كي أحصل على نسخة منها علني أستفيد أو أفيد شيئاً.

وحصلت على هذا الكتاب الحاوي للرسالة وعنوانه: «رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى» تحقيق وشرح وتعليق الدكتور محمود أحمد الحفني، فلم أجد فيه أي إشارة إلى نشر هذه الرسالة سابقاً. ويتألّف من:

١ ـ مقدّمة.

٢ ـ تصوير النصّ الأصلي للمخطوطة.

٣ ـ نصّ الرسالة في ضوء الدراسة والتحقيق.

٤ ـ شرح وتعليق.

٥ ـ أسماء مراجع عربية وأجنبية.

تتألّف المقدّمة من ستّ صفحات ونصف فقط ولا جديد فيها، فهي منقولة بالحرف الواحد مما كتبه سيادته عن الكندي في تصديره لكتاب «جوامع علم الموسيقى»، وهذا منقول أيضاً عما جاء به من ترجمة للكندي في كتابه «أعلام الموسيقى العربية ـ ص ٢٩٧ ـ ٣٠٥».

أشار في الصفحتين ٥ ـ ٦ إلى «رسالة الكندي في خبر تأليف الألحان» وقال عنها إنها محفوظة بدار الكتب بأوكسفورد تحت رقم ٢٣٦١. والصواب أن هذه الرسالة محفوظة في المتحف البريطاني بلندن ويؤيّد هذا نفس الصفحات ١٢٧ ـ ١٢٨ ـ ٢٤٦ من النصّ الإنكليزي لكتاب «فارمر ـ تاريخ الموسيقى العربية» التي أشار إليها الدكتور الحفني نفسه في هامش (١) من الصفحة ٦ من مقدّمته هذه، كما يؤيده أيضاً ما هو مكتوب على غلاف الطبعة الألمانية لهذه الرسالة التي نشرها في ليبزبخ سنة ١٩٣١ سيادته والمستشرق لاخمان من أنها في المتحف البريطاني لا في أوكسفورد.

وأشار إلى الرسالة الثانية (في الصفحة ٥) «رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى» بأنها محفوظة بدار الكتب العامّة ببرلين تحت رقم ٥٥٠٣، وذكرها في الصفحة ١١ تحت رقم ٥٥٣٠، والصواب أن رقم هذه الرسالة هو ٥٥٠٣، وإنها محفوظة اليوم في خزانة جامعة «توبنگن» بألمانيا الغربية وليست في برلين.

وعلى كل حال سيجد القارىء عند قراءته مقدمتي، بأن هناك معلومات أخرى عن آثار الكندي غابت عن سيادة الحفني.

أما المتن الذي وضعه للرسالة فهو اجتهاده، وقراءة المخطوط اجتهاد، خاصّة وأن هناك كلمات دون تنقيط، تُحتمل قراءتها بعدّة أوجه، لهذا

اعتبرت هذا المتن نسخة مسقلة رمزت لها بالحرف «ح» وقابلتها بالنسخة الموجودة لدي، وأثبت في هامش المتن الذي أنا وضعته الخلاف بيني وبينه، وللقارىء أن يختار النصّ الذي يروق له أو أن يجتهد فيأتي بنص آخر.

أما الشروح والتعليقات على الرسالة فهي جيدة، إلاّ أن سيادته كما بدا لي لم يكن موفقاً في شرح الإيقاعات وتدوينها بالعلامات الموسيقية، هذه الإيقاعات التي وردت في أول فصول الرسالة، والتي هي أهم ما فيها. وسأوضح ذلك في كتابي الآخر «موسيقى الكندي»، مؤيداً وجهة نظري بالأدلة والبراهين.

وقد وضع الأستاذ الحفني في نهاية الكتاب قائمة بأسماء المراجع ـ من عربية وأجنبية ـ تبلغ زهاء الأربعين كتاباً، غير أنه لم يشر إلى الصفحات التي يرجع إليها القارىء فيها ـ كما هو متبع عند الباحثين ـ، ولم يثبت أسماء هذه الكتب في هوامش الصفحات، اللهم إلاّ ثلاثة كتب فقط أشار إلى كل منها مرّة واحدة في هامش إحدى الصفحات في كل الكتاب، وفي هذه الحالة كما أعتقد تقل الفائدة المتوخاة من ذكر المراجع بالنسبة للقارىء.

وإني إذا أكتب هذا بالروح العلمية، لا يسعني إلاّ أن أثمن بحوث الدكتور الحفني ومؤلفاته في الموسيقى.

الرسالة الرابعة

مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصنعة العود

ألفها لأحمد بن المعتصم

هذه الرسالة للكندي، لا شك في ذلك، نظراً إلى تشابه أسلوبها مع رسائله الأخرى.

والراجح أن تكون هي نفس الرسالة التي أشار إليها ابن أبي أصيبعة تحت هذا العنوان، لأن الكندي حينما يبحث فيها المواضيع الموسيقية لا يأتي بأكثر من سطرين أو ثلاثة عن كل منها، وبأسلوب سهل مبسّط، كمن يكتب لتلميذ لا لقارىء متمكن من الموضوع.

ويقول المستشرق «فارمر» إن هذه الرسالة لم تكن معروفة للمستشرقين حتى سنة ١٩٢٦ وأنه في تلك السنة كشف عن أمرها وتوصّل إلى أنها للكندي[١].

وهي من مخطوطات برلين برقم ٥٥٣١، موجودة ضمن مجلد يحوي رسائل أخرى، وتقع فيه في الورقة «٢٢ و ـ ٢٤ ظ».

---

(1) H.G. Farmer: The Influence of Music from Arabic Sources. London 1926, p. 15.

وانظر أيضاً:

H.G. Farmer: Historical Facts for the Arabian Musical Influence p. 256-257.

تتألف الرسالة من ست صفحات فقط، بحجم ١٧ × ١١سم للجزء المكتوب منها، وهي بخط نسخي متوسّط، منقوط وغير مضبوط، وفي الرسالة أثر رطوبة محت بعض الكلمات خاصّة في أعلى الصفحة الأولى. والنسخة بصورة عامّة رديئة لكثرة ما بها من أخطاء الناسخ.

أولها: «ولتكن المسئلة للجنس تذكرة للعلم، مع أنه ليس للمتعلمين مرتبة ما يبعد عنه إدراك ما سألوا إدراك جواب حاضر. . .».

آخرها: «. . . ونحن ممثلوه بالصورة بقسمها وعلاماتها حتى تدرك وتفهم إن شاء الله تعالى، تمت والحمد لله وحده وصلى الله على محمّد وآله وسلم، وحسبنا الله ونعم الوكيل».

وفي الزاوية اليمنى من الصفحة الأولى مكتوب بخط مغاير لخط المتن: «رسالة الكندي في اللحون والآلات». وفي أعلى الصفحة مكتوب بخط أكبر من المتن: «ألفها لأحمد ابن المعتصم» وفوق هذه الجملة كلمات محتها الرطوبة فلا تقرأ.

فالرسالة ناقصة في أولها، وقد ضاع منها أوراق كانت تحوي على بحث العود، ولم يبق منه إلاّ نهايته في بدء ما انتهى إلينا من المخطوطة.

بحث الكندي باختصار في هذه الرسالة المواضيع الآتية:

١ ـ حكمة اللحون.

٢ ـ تعريف الصوت، الطنين، اللحن، التلحين.

٣ ـ الصوت المضاعف والمركب والمشاكل.

٤ ـ الصوت والحركة.

٥ ـ الحروف ومخارجها عند التصويت.

ونسخة هذه الرسالة وحيدة في العالم، ولم تطبع.

الرسالة الخامسة

الرسالة الكبرى في التأليف
أو الكتاب الأعظم في التأليف

لا شك في أن هذه الرسالة أيضاً للكندي، فهي مشابهة كل المشابهة لرسائله السابقة، ولعل الرسالة التي ألفها لأحمد بن المعتصم مقتبسة من هذه.

ومن المرجح جداً أن تكون هي الرسالة التي أشار إليها ابن النديم والقفطي وابن أبي أصيبعة بعنوان «الرسالة الكبرى في التأليف»، وذكرها الكندي في رسالته الأولى باسم «الكتاب الأعظم في التأليف».

يقول المستشرق «هنري فارمر» إنه هو الذي كشف أيضاً عن أمر نسبتها للكندي[١] سنة ١٩٢٦.

ولئن اقتصر هذا المستشرق على التشابه في الأسلوب والمواضيع كدليل لإسناد هذه الرسالة للكندي، فهناك أدلة وشواهد تاريخية كثيرة تزيدني قناعة بأنها له، وإليك هذه الأدلة:

١ ـ يشير الكندي في مواضع عديدة من رسالته الأولى إلى كتاب يسميه «الكتاب الأعظم في التأليف» ويحيل القارىء إليه إذا أراد تفصيلاً، فيقول

---

(١) انظر المرجعين السابقين لفارمر في نفس الصفحات.

مثلاً: «فأما كم النغم في الكيفية في جمع الذي بالكل مرتين فسبع نغمات يخرج بها كل لحن» وبعد أن يشرح هذا الموضوع يختتمه بقوله: «وقد أوضحنا في كتابنا الأعظم في التأليف العلل التي صيرت هذه اللحون سبعة لا أكثر ولا أقل أما ههنا فإنما غرضنا أن نخبر عن أغراض الصناعة بالأمر المجرّد والخبري»[١].

وعندما نقرأ هذه «الرسالة الكبرى» نجد فيها تفصيلاً وبراهين لهذا الموضوع[٢]. وهذا يمكن أن يكون دليلاً على أنها هي «الكتاب الأعظم» المقصود.

٢ ـ نقرأ في هذه الرسالة الكبرى فصلاً بعنوان «العلل النجومية» التي ذكر الفلاسفة أن العود وضع عليها[٣] يبيّن فيه الكندي وجود علاقة بين الموسيقى والأفلاك، ونجد بحث الموسيقى من هذه الناحية في مواضع من رسائله الأخرى.

وموضوع علاقة الموسيقى بالفلك لا نجد مثله في كتب مؤلفي الموسيقى العربية الذين جاءوا بعد الكندي[٤]، كالفارابي وابن سينا وصفي الدين عبدالمؤمن البغدادي، فوجود مثل هذا البحث في هذه الرسالة يمكن أن يقوم دليلاً على أنها من تأليف الكندي.

٣ ـ جاء في هذه الرسالة الكبرى ـ عند ذكر أوتار العود ـ أن الوترين الغليظين ـ البم والمثلث ـ كانا يصنعان من الأمعاء، والوترين الدقيقين ـ

---

(١) الرسالة الأولى ورقة «١٦٦ و» وما بعدها.

(٢) الرسالة الخامسة ورقة «٢٧ و» وما بعدها.

(٣) الرسالة الخامسة ورقة «٢٩ و».

(٤) يستثنى من هذا إخوان الصفا، إذ إن رسالتهم في الموسيقى تحتوي على نفس فلسفة الكندي من ناحية بحث الموسيقى من وجهة فلكية.

المثنى والزير ـ كانا يصنعان من الإبريسم أي الحرير[١].

ونلاحظ مثل هذا الخبر في المحاورة التي جرت بين هرون الرشيد والمغني زرياب ـ تلميذ إسحق الموصلي ـ حينما جاء به أستاذه إلى الرشيد ليغني أمامه، وأمر الرشيد بإحضار عود إسحق، فلم يأخذه زرياب وقال: «لي عود نحته بيدي... وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن يكسبها أناثة ورخاوة، وبمها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل فلها في الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان[٢]...».

بينما نقرأ في رسالة الموسيقى لإخوان الصفا: إن أوتار العود كلها كانت تصنع في زمانهم من الحرير[٣]، وإخوان الصفا ألفوا رسائلهم في القرن الرابع للهجرة، ومن ثمة فهذا دليل قاطع على أن هذه الرسالة قد ألفت قبل هذا التاريخ. ولو استعرضنا كتب الموسيقى المؤلفة قبل القرن الرابع وأسماء مؤلفيها، لما وجدنا بينهم من قد يكون كتب بهذا الأسلوب وهذا المستوى غير الكندي.

فمما تقدّم يتضح لنا أن هناك ما يبعث على القول بأن هذه الرسالة من مؤلفات ما قبل القرن الرابع للهجرة، بل هي على الأرجح للكندي، وأن تنسيبها إلى غيره أمر من الصعب البرهنة عليه، وعسى أن يجود لنا المستقبل بنسخة أخرى لتثبت أو تنفي ما ذهبت إليه.

ولما كانت الأوراق الأولى لهذه الرسالة ناقصة فقد ضاع عنوانها، لهذا رجح «فارمر» أنها هي الـ «رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع

---

(١) الرسالة الخامسة ورقة «٢٥ و».

(٢) ثم غنى للرشيد فأعجب به كثيراً، وقال لإسحق اعتن به فإن لي فيه نظراً، فدبت الغيرة في قلب إسحق وخاف على مركزه منه فقال له: اختر لك أحد أمرين، إما أن تذهب عني في الأرض العريضة لا اسمع لك خبراً، أو تبقى على كرهي ورغمي فلا أبقي عليك ولا أدع اغتيالك، فخاف زرياب وهاجر إلى الأندلس واشتهر هناك. وهكذا خسر العراق زرياباً وربحته الأندلس.

(٣) رسائل إخوان الصفا، ج ٢، الرسالة الخامسة في الموسيقى، ص ٢٠٣ من طبعة بيروت.

الأشخاص» التي أشار إليها ابن النديم وابن أبي أصيبعة، واختار لها هذا العنوان في كتابه[1].

غير أنني رأيت ـ استناداً لما بينته آنفاً، ـ ولأن البحث في هذه الرسالة بصورة موسّعة ـ أنها من الأرجح أن تكون «الرسالة الكبرى في التأليف» ـ كما سمّاها أصحاب المراجع العربية القديمة ـ، أو «الكتاب الأعظم[2] في التأليف» كما يسميه الكندي نفسه، لهذا اخترت لها هذا العنوان.

هذه الرسالة من مخطوطات برلين، ورقمها في الفهرست ٥٥٣٠، وهي ضمن مجلد يحوي عدّة رسائل، وتقع فيه في الورقة «٢٥ و ـ٣١ و».

وتتألف من ثلاث عشرة صفحة فقط، بحجم ١٧ × ١١سم للجزء المكتوب منها، بخط نسخي متوسّط، منقوط وغير مضبوط، وفي المخطوطة أثر رطوبة محت بعض الكلمات، والنسخة رديئة بصورة عامة لكثرة ما بها من أخطاء الناسخ.

أولها: «التي ذكرنا من عمق العود وحاجته إلى مساواة النغم وحاجة النغم إلى مساواته. . .».

آخرها: «. . . فنون التعليم موجودة عند أهل هذه الصناعة وأخذها عنهم وتعلّمها منهم أسرع وأقرب إلى الفهم منها من الكتاب، تمت الرسالة بعون الله تعالى وقوّته وإحسانه والحمد لله ربّ العالمين وصلى الله على خير خلقه محمّد المصطفى وعلى آله وسلم تسليماً كثيراً».

---

(١) مصادر الموسيقى العربية لهنري فارمر وترجمة حسين نصّار، رقم ٤٧.

(٢) المرجع السابق رقم ٤٨، وقد أورد المؤلف في النص الإنكليزي كلمة «الأعظم» هكذا AL'AZm: ونقلها المترجم إلى العربية «العظم» فصار عنوان الكتاب «كتاب العظم في تأليف اللحون». وهذا خطأ في الأصل نتج عنه خطأ في الترجمة.

ويتبيّن من هذا أن الرسالة ناقصة من أولها. وبالإضافة إلى ذلك فهي مخرومة من وسطها في موضعين، أحدهما بعد الورقة ٢٧، والثاني بعد الورقة ٢٨، وهذا النقص قد أدّى مع الأسف إلى غموض بعض التعابير والنسب الرياضية فيها.

وبالرغم من هذا النقص فإن هذه الرسالة على جانب عظيم من الأهمية نظراً إلى احتوائها على أمرين مهمّين في تاريخ الموسيقى العربية.

أولهما: أنواع التسويات المشهورة للعودة في زمن الكندي.

وثانيهما: تمرين للضرب على العود مدوّن بالطريقة الموسيقية المعروفة آنذاك، وهذا التمرين يعتبر أقدم وأثمن وثيقة موسيقية للحن مدوّن عند العرب نكون قد عثرنا عليها[١]، ولا يوجد ما يماثلها في كافة كتب الموسيقى العربية القديمة التي انتهت إلينا.

وهذه النسخة الخطيّة من الرسالة وحيدة في العالم ولم تطبع قبل اليوم.

وأشار الأب بولس سباط - في فهرسته المطبوع للمخطوطات العربية في حلب[٢]، - إلى وجود نسخة من رسالة «المدخل إلى صناعة الموسيقى» - للكندي، في إحدى المكتبات الخاصّة بحلب، لدى ورثة رزق الله باسيل.

فحاولت الحصول على صورة لهذه النسخة كي أضمها إلى رسائلي في هذا الكتاب، وكتبت بذلك إلى مدير دار الكتب الوطنية بحلب الأستاذ جلال الملاّح، فتفضل سيادته، وفتش عن ورثة الموما إليه، وأخبرني: أن

---

(١) طبع هذا التمرين بصورة مستقلّة عن الرسالة، مدوّناً بالعلامات الموسيقية الحديثة، ومقروناً بالصورة الفوتوغرافية للنص المخطوط، بعنوان «تمرين للضرب على العود» تأليف يعقوب بن إسحق الكندي، تحقيق وتجسيد زكريا يوسف.

(2) Paul Sbath (R.P.) Al-Fihris (Catalogue de Manuscrits Arabes) Première Partie. Le Caire. 1938. p. 114. No. 999.

رزق الله باسيل هذا قد توفى ـ منذ ستين عاماً ـ عن بنت واحدة، وأن وريثته هذه قد تزوجت من لبناني في بيروت وتوفاها الله منذ عشرين سنة، ولا يعرف أين آلت كتب والدها، وقد وعد سيادته بأنه سيواصل البحث لمعرفة مصير هذه المخطوطة. وعليه فإن هذه الرسالة تعتبر اليوم من بين رسائل الكندي المفقودة.

وجاء في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية، في بحث الموسيقى العربية[1] الذي كتبه المستشرق «جول روانيت» ما يأتي: «يعقوب بن إسحق الكندي مات سنة ٢٤٨ هجرية وله ستة مؤلفات في الموسيقى هي: كتاب في التلحين، وكتاب في ترتيب الأبعاد الصوتية، وكتاب في العناصر الموسيقية، وكتاب في الميزان الموسيقي، وكتاب في الآلات الموسيقية، وكتاب في اتّحاد الموسيقى والشعر، وهذه الكتب محفوظة في المتحف البريطاني بلندرة» [كذا].

وأنا لا أعلم من أين جاء هذا المستشرق بهذه الأسماء للكتب، وعلى أي فهرست اعتمد حين أشار إلى وجودها في المتحف البريطاني بلندن. والذي أعلمه جيداً أن المتحف البريطاني لا يحوي سوى رسالة واحدة في الموسيقى للكندي، وقد تفحّصت ما في المتحف من مخطوطات الكتب والرسائل العربية الموسيقية كافة فلم أعثر على غيرها، ولم أقرأ في كتاب آخر أي إشارة إلى وجود مثل هذه الرسائل في هذا المتحف.

وينسب «فارمر» للكندي ثلاث رسائل موسيقية أخرى وهي:

١ ـ «رسالة في قسمة القانون[2]» ويقول عنها «يبدو أن هذه الرسالة شرح على

---

(١) ترجمة إسكندر شلفون، القاهرة ١٩٢٧، ص ١٩.

(٢) مصادر الموسيقى العربية، رقم ٤٩.

فصل القانون لاقليدس وإن كانت موضوعة في كتبه الفلسفية». إن هذه من الرسائل الضائعة، ولا نعلم أن كانت تبحث في الموسيقى أو في موضوع آخر.

٢ ـ «كتاب المؤنس في الموسيقى[١]» يقول عنه «ربما كان هذا الكتاب من تأليف منصور بن طلحة». والصواب أنه لمنصور بن طلحة بالذات، أشار إليه ابن النديم بقوله «قرأه الكندي فقال: هو مؤنس كما سماه صاحبه[٢]»، وهذا دليل على أنه ليس للكندي.

٣ ـ وقال «فارمر» في كتابه «تاريخ الموسيقى العربية» عند ذكره أسماء كتب الكندي الموسيقية ما نصّه:

(In the British Museum MS. there is another work mentioned by name - a Kitab al-'azm fi ta'lif al-luhum).

وأشار في الهامش إلى ظهر الورقة ١٦٥ من مخطوط المتحف البريطاني المرقم ٢٣٦١.

وجاءت هذه العبارة في ترجمة الدكتور حسين نصّار لهذا الكتاب على الوجه الآتي: «ويوجد في مخطوطات المتحف البريطاني كتاب آخر يسمى ـ كتاب العزم في تأليف اللحون[٣] ـ».

وفي هذا الخبر خطأ من المؤلف في كتابته اسم الكتاب بالإنكليزية، وخطأ آخر من المترجم الذي لم ينتبه إلى أن هذه الجملة هي معطوفة على جملة أخرى وردت في أول الفقرة وجاء بها اسم رسالة الكندي الموجودة في المتحف ورقمها في الهامش، كما أنه لم يلتفت إلى أن MS. تعني مخطوط (أي مفرد). بينما (الجمع) مخطوطات يرمز لها MSS..

---

(١) المرجع السابق، رقم ٥٢.

(٢) الفهرست، ص ١١٧.

(3) H.G. Farmer: A History of Arabian Music. P. 128.

وعليه تكون ترجمة الجملة بالإنكليزية كالآتي: «وتوجد في مخطوط المتحف البريطاني [آنف الذكر] إشارة إلى كتاب آخر يسمى «الكتاب الأعظم في تأليف اللحون»».

وذكر «فارمر» هذا الكتاب ذاته مرّة ثانية في كتابه «مصادر الموسيقى العربية»، وترجمه إلى العربية أيضاً الدكتور حسين نصّار، فجاء اسمه هذه المرّة «كتاب العظم في تأليف اللحون[١]». والصواب ما أوضحته.

وأشار الكندي في الصفحة الأخيرة من الرسالة الأولى إلى كتابين آخرين من كتبه بقوله: «... فأما تكميل الموسيقارية فهي موضع التأليف في قول عددي متناسب نقي من الأعراض المفسدة للقول العددي وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب التي من عادة الناس أن يسمّوها إيقاعاً كما قد أنبأنا بذلك في كتابنا في الأقاويل العددية [و] في كتابنا في النسب الزمانية[٢]».

ويقول في فقرة تالية: «فينبغي أن يكون القول العددي أعني الشعر الملبس للحن مشاكلاً في المعنى لطبع اللحن في هذه الثلاثة الأنحاء وأنواعها وفي نسبة زمانية أعني إيقاع مشاكل لمعنى اللحن».

ويليها في فقرة أخرى: «... وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة للنسب كما قد أنبأنا وأوضحنا ذلك في كتبنا فيها».

ومن هذه الفقرات يستدل أن كتاب الأقاويل العددية هو «رسالة في صناعة الشعر»، وكتاب النسب الزمانية[٣] هو «رسالة الإيقاع» التي ذكر كلاً منها ابن

---

(١) مصادر الموسيقى العربية، رقم ٤٨.

(٢) أورد المحققان لهذه الرسالة في الطبعة الألمانية اسم هذين الكتابين هكذا: «في كتابنا في الأقاويل العددية في النسب الزمانية» واعتبراهما كتاباً واحداً.

(٣) ذكر القفطي وابن أبي أصيبعة هذه الرسالة ضمن كتب الكندي الحسابية، وأشار إليها الأستاذ محمد عبدالهادي أبو ريدة في «رسائل الكندي الفلسفية»، جـ ١، ص ٧٣، بقوله: «رسالة =

النديم والقفطي وابن أبي أصيبعة. ولا نسخة اليوم معروفة من هاتين الرسالتين.

وجاء في كتاب الأستاذ عباس العزاوي «الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان» ص١٢، ما نصّه:

«رسالة الكندي في الموسيقى: والكتاب من أقدم ما كتب في الموسيقى، ومنه نسخة مصوّرة في دار الكتب المصرية، وإحياء مثل هذه الآثار يبصر بوضعها التاريخي».

وقد اتّضح مما تقدم أن للكندي تسع رسائل في الموسيقى لا رسالة واحدة، ولكل منها عنوانها الخاص، ولا يوجد بينها رسالة بهذا العنوان الذي جاء به الأستاذ العزاوي، ولم يذكر لنا أيضاً اسم الخزانة أو رقم المخطوطة التي صُوِّرت عنها النسخة ـ المصورة ـ الموجودة بدار الكتب المصرية لنتعرف عليها.

لقد شاهدت جميع ما في دار الكتب المصرية من مخطوطات ومصوّرات في الموسيقى فلم أجد شيئاً للكندي كما أن النشرة المطبوعة «بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها المحفوظة بدار الكتب» لا تشير إلى وجود نسخة مصوّرة لرسالة كهذه، ولا أعلم من أين استقى الأستاذ العزاوي هذا الخبر.

وخلاصة القول: إن المعروف من رسائل الكندي الموسيقية اليوم هي هذه الرسائل الخمس التي ننشرها في هذا الكتاب، وكل رسالة منها هي وحيدة في العالم.

= يصعب معرفة ما فيها واسمها رسالة في النسب الزمانية». وقد اتضح الآن أنها «رسالة الإيقاع» وأنها من الرسائل الموسيقية المفقودة.

بدء الحركة العلمية للموسيقى العربية

لم يكن الكندي في تاريخ الموسيقى العربية أول مؤلف، فقد سبقه إلى ذلك كثيرون ممن صنّفوا في الموسيقى ودوّنوا أخبارها المختلفة، وجاء ذكرهم في الكتب التاريخية، والفهارس العربية القديمة.

ولقد كان هذا نتيجة للثروة الثقافية التي تناهت إلى العرب في العصر الأموي بسبب الفتوحات، واحتكاكهم بأمم ومدنيات عريقة في الحضارة، مما جعل تيار هذه المدنيات ينتشر في البلاد العربية فيشمل مختلف المناحي ومنها الموسيقى.

ففي أواخر ذاك العصر دخلت الموسيقى في مرحلة جديدة، فلم تعد مجرّد ظاهرة فنيّة تستمدّ عناصرها من الفطرة، بل أصبحت ثقافة مكتسبة أيضاً.

ولم يعد الضارب على الآلة الموسيقية أو المغني مجرّد أسطوانة يردّد لحناً حفظه، بل كان عليه أن يعرف شيئاً عن الشعر، والملحن، وجنس النغم وإيقاعه، وغير ذلك من الأخبار التي صاحبت هذا اللحن والمناسبة التي غنَّى فيها.

فكانت الضرورة والحالة هذه تلجىء الموسيقي إلى تدوين الأغاني وأخبارها، ليدرسها بعناية، فيظهر بمظهر المطلع العارف، وتزداد بهذا منزلته بين الناس، ويرتفع شأنه بين أقرانه.

وكان يونس الكاتب[1] (المتوفى حوالى ١٤٨ هـ) أول من كتب في الموسيقى، إذ وضع «كتاب الأغاني» الذي وصفه أبو الفرج الأصفهاني بكونه أول كتاب عربي دُوِّن في الغناء.

---

(١) أغاني، جـ ٤، ص ١١٤ ـ ١١٥ من طبعة بولاق.

ثم جاء بعده الخليل بن أحمد الفراهيدي[1] (المتوفى حوالى ١٧٥ هـ) وهو اللغوي المشهور وواضع علم العروض، فألف في الموسيقى « كتاب النغم» و«كتاب الإيقاع».

ثم ظهر بعد هذا كتاب «المائة الصوت المختارة[2]» التي اشترك في جمعها واختيارها ثلاثة من كبار المغنّين وهم: ابن جامع (المتوفى حوالى ١٨٧ هـ) وإبراهيم الموصلي (المتوفى حوالى ١٨٨ هـ) وفليح بن أبي العوراء (المتوفى حوالى ١٨٨ هـ)، وكان هذا بناء على أمر من الخليفة هرون الرشيد.

ووضع يحيى المكي (المتوفى حوالى ٢٠٥ هـ) كتاباً في «الأغاني[3]» ويحيى هذا مغنٍّ حجازي قدم إلى بغداد في أول خلافة المهدي، وكان ذا صنعة عجيبة ـ على حد تعبير الأصفهاني ـ، وقام ابنه أحمد بتنقيح هذا الكتاب وتوسيعه.

وجاء بعده يحيى بن أبي منصور الموصلي[4] (المتوفى في أوائل القرن الثالث للهجرة) فوضع «كتاب الأغاني» و«كتاب العود والملاهي».

ووضع إبراهيم بن المهدي أخو هرون الرشيد (المتوفى حوالى ٢٢٤هـ) «كتاب الغناء[5]».

أما إسحق الموصلي الذي يعتبر أشهر فناني العصر العباسي (توفى حوالى

---

(١) الفهرست س ٤٣.

(٢) أغاني، جـ ١، ص ٢، ٤ ـ ٦.

(٣) أغاني، جـ ٦، ص ١٦.

(٤) مصارد الموسيقى العربية، رقم ٩ أ، ٩ب.

(٥) المرجع السابق، رقم ١٠.

٢٣٥هـ) فقد صنّف في الموسيقى تسعة عشر كتاباً[١] وهي:

١ ـ كتاب الأغاني الكبير.

٢ ـ كتاب أغانيه التي غنّى بها.

٣ ـ كتاب الأختيار من أغاني الواثق.

٤ ـ كتاب أغاني معبد.

٥ ـ كتاب النغم والإيقاع.

٦ ـ كتاب الرقص والزفن.

٧ ـ كتاب القيان.

٨ ـ كتاب قيان الحجاز.

٩ ـ كتاب أخبار طويس

١٠ ـ كتاب أخبار عزة الميلاء.

١١ ـ كتاب أخبار سعيد بن مسجح.

١٢ ـ كتاب أخبار حنين الحيري.

١٣ ـ كتاب أخبار الدلاّل.

١٤ ـ كتاب أخبار معبد وابن سريج.

١٥ ـ كتاب أخبار الغريض.

١٦ ـ كتاب أخبار محمّد بن عائشة.

١٧ ـ كتاب أخبار الأبجر.

١٨ ـ كتاب الندماء.

---

(١) المرجع السابق، الأرقام ١١ ـ ٢٩.

١٩ ـ كتاب المغنين المكيّين.

ووضع سندي بن علي الورّاق[1] (المتوفى حوالى ٢٤٦ هـ) «كتاب أخبار الأغاني الكبير».

وألّف محمّد الصولي[2] (المتوفى حوالى ٢٣٥ هـ) كتاب «أخبار إبراهيم بن المهدي واخته علية وأشعارهما».

ووضع ابن موسى النصيبي[3] (المتوفى حوالى ٢٤٦هـ) كتاب «الأغاني على الحروف» وكتاب «مجرّدات الأغاني».

هؤلاء هم المؤلفون الذين عاشوا قبل الكندي ومنهم من عاصره، وهذه هي المؤلفات الموسيقية التي ظهرت باللغة العربية قبل مؤلفاته.

وإذا ما درسنا تراجم هؤلاء المؤلفين، وتتبعنا تحصيلهم الفني وثقافتهم العامّة، تبيّن لنا أن جلّهم من المطربين، أخذ الواحد منهم عن الآخر.

ويتضح لنا من عناوين كتبهم أنها كانت كتب أخبار وتاريخ ـ أكثر منها كتب علم وفلسفة ـ، تتناول الشعر الذي غنّى به المطرب مع ذكر جنس اللحن واسم الإيقاع فقط، على غرار كتاب الأغاني الكبير لأبي الفرج الأصفهاني الذي لا شك في أنه اقتبس مادة كتابه من هذه الكتب، وأنها كانت مراجعه التي اعتمد عليها، إلى جانب ما أخذه عن الرواة.

ومما يؤسف له أن جميع هذه الكتب قد ضاعت، ولا نعلم من أمرها اليوم غير أسمائها التي نطالعها في الكتب القديمة.

لهذا تعتبر مؤلفات الكندي الموسيقية أقدم ما انتهى إلينا في هذا الموضوع

---

(١) المرجع السابق، رقم ٣٠.

(٢) المرجع السابق، رقم ٣١

(٣) المرجع السابق، الرقمان ٣٢ ـ ٣٣.

من كتب، وهي الحلقة الأولى التي تبدأ بها سلسلة التاريخ العلمي والفلسفي للموسيقى عند العرب فهي تمتاز بهذه الناحية.

ثم أن الكندي مؤلّفها عالم فيلسوف، يختلف في مستواه الثقافي عن أولئك المؤلّفين.

ومؤلفات الكندي هذه، تعكس لنا أثر الفلسفة الإغريقية في تكوين الفكر الموسيقي العربي، وأثر الفلسفة العربية في تطوير ذاك الفكر الإغريقي وتهذيبه، والسير به إلى الإمام في عجلة التاريخ.

تحقيق الرسائل

اعتمدت في تحقيق هذه الرسائل على الصور «الفوتغرافية» التي صوّرتها عن النسخ الخطيّة، كما رجعت إلى المخطوطة الأصلية للتأكّد من بعض العبارات التي لم تظهر واضحة تماماً في الصورة.

هذه الرسائل ـ كما سبق القول ـ وحيدة في العالم، فلم يكن أمامي مجال للمقابلة، وكانت النصوص كثيرة الأخطاء في الإملاء والنحو، ويغلب على ظنّي أنها كانت في الأصل إملاء من ممل غير دقيق، ثم نسخها ناسخ لا علم له بالموضوع الذي يستنسخه فنراه أحياناً وكأنه يرسم بعض الكلمات رسماً.

لهذا اتبعت في التحقيق طريقة «النص المختار» فأثبتُّ في المتن النص الذ ي بدا ـ بحسب اجتهادي ـ أنه يفصح عن رأي المؤلّف ويؤدّي ما يقصده، وإن كان هناك بعض العبارات يمكن قراءتها على وجه آخر نظراً إلى عدم تنقيط الكلمات تنقيطاً كاملاً في غالب الأحيان.

ورمزت للمخطوط بالحرف «م» وأشرت في الهامش الأسفل من الصفحة إلى نصّ العبارة الواردة في الأصل، مع العلم أنني لم ألتزم هذا في كل

الكلمات، لأن الأخطاء كثيرة وبخاصّة الإملائية منها، وإثبات كلها مما يثقل الهامش، ولا فائدة فيه كما أعتقد.

وقد أضفت إلى المتن بعض الكلمات رأيت أنها ضرورية لسياق المعنى، فوضعتها داخل قوسين مضلّعين.

واتبعت في الهوامش طريقة ترقيم الكلمة ـ لا ترقيم الأسطر كما فعلت عند تحقيق جزء الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا ـ لاعتقادي بأن هذه الطريقة أسهل للقارىء.

ووضعت في الهامش الأيسر من الصفحة رقم الورقة في المخطوطة الذي وضعه لها المفهرس الأوروبي، ورمزت بالحرف «و» إلى وجه الورقة (Recto) وبالحرف «ظ» إلى ظهرها (Verso) ليرجع إليها القارىء بسهولة.

وأضفت إلى الهوامش بعض الشروح والتعليقات والإشارات إلى مصادر قد تكون مفيدة للراغب في التوسّع بالموضوع.

وزيادة على ذلك فقد أضفت إلى المتن بعض الرسوم والجداول، كما شرحت النغمات ودوّنتها بالعلامات الموسيقية الحديثة ليفهمها بسهولة، الموسيقي الذي يدرس الموسيقى اليوم بأسلوب غير أسلوب الأمس، وبيّنت في جدول تسوية العود النسب الرياضية التي كانت تشدّ بموجبها الدساتين آنذاك.

واعتبرت في التدوين الموسيقي أن نغمة «لا» العيارية (ذات تردد ٤٣٥ ذبذبة مزدوجة في الثانية) معادلة لنغمة «سبابة المثنى» القديمة، والتي تسمى اليوم باصطلاح الموسيقى العربية نغمة «الحسيني[١]»، ليقيني أن هذا التدوين هو الصحيح.

---

(١) هذا ما أقرّه المؤتمر الدولي للموسيقى العربية المعقود في القاهرة سنة ١٩٣٢، وعمل به كافة الموسيقيين في الشرق والغرب منذ ذلك الحين.

يتناول الكندي موضوع الموسيقى في رسائله في نواحٍ مختلفة، تارة من ناحية فلسفية فيستعمل مصطلحات الفلسفة، وتارة من ناحية رياضية فيستعمل المصطلحات الرياضية، وطوراً من ناحية موسيقية فيضع مصطلحات الموسيقى، هذا بالإضافة إلى المصطلحات الفلكية.

لهذا، فمن الضروري للقارىء أن يكون ملماً بمثل هذه المصطلحات المختلفة قبل البدء بدراسة الرسائل، ليتسنّى له متابعة المؤلف وفهم آرائه بوضوح.

ونجد مصطلحات الكندي الفلسفية موضّحة ومشروحة في رسالته الفلسفية المسمّاة «رسالة في حدود الأشياء ورسومها»، وهذه الرسالة مطبوعة ضمن«رسائل الكندي الفلسفية»[١].

ونجد أيضاً المصطلحات الرياضية القديمة في الرسالة السادسة من القسم الرياضي لإخوان الصفا، وهي مطبوعة غير طبعة، ومن المفيد الرجوع إليها لأنها لا تختلف عن مصطلحات الكندي في رسائله.

أما المصطلحات الموسيقية القديمة فإليك جدولاً بأهمها، مع ما يقابلها من المصطلحات الحديثة باللغتين العربية والإنكليزية[٢].

---

(١) رسائل الكندي الفلسفية، ص ١٦٥ وما بعدها.

(٢) ولمعرفة هذه المصطلحات بالفرنسية أو الألمانية أو الإيطالية راجع:
Arthur J. Greenich: The Students Dictionary of Musical Terms.

المصطلحات القديمة	مرادفاتها الحديثه	مايقابلها بالانكليز
التسوية	شد اوتار العود ، اى نصبها او دوزنتها	:ordatura
البم	اسماء اوتار العود بالترتيب من الغلظ الى الحدة ، وتقابل فى تسميتها العود الحديث على الترتيب : العشيران ، الدوكاه ، النوى ، الكردان	، or A
المثلث		or D
المثنى		l or G
الزير		or c
الزير الثاني او الحاد	اسم الوتر الخامس الذى كان يستعمل فى البحوث النظرية . وقد اهمل استعماله عمليا فى الشرق عند العرب حتى القرن السابع للهجرة .	or f.
الدستان	العتب . وهو خيط يربط حول عنق العود لبيان موقع وضع الاصبع	t
المطلق	ضرب الوتر بدون وضع اى اصبع عليه	:n string
الطنين او طنيني	البعد الكبير بين نغمتين متجاورتين مثلا : دو ـ رى	ıe
نصف طنيني	البعد الصغير بين نغمتين متجاورتين مثلا : سي ـ دو	nitone
البقية او فضلة	ويسمى نصف البعد الفيثاغوري ، وهو أقل من نصف طنيني بمقدار كوما تقريبا	ıma
الارخاء	ربع طنيني تقريبا	arter tone
الطنن او طنينات	مقامات	›des
الذى بالاربع	البعد الحاوى على طنينين وفضلة	rachord
الذى بالخمس	هو ما زاد على الذى بالاربع بطنيني واحد	h
الذى بالكل	بعد الجواب ، او الطبقة ، او الديوان	ave
الذى بالكل مرتين	بعد الجواب المضاعف	ıble octave
الجنس	نوعية ترتيب الابعاد الطنينية فى الذى بالاربع	ıus
الجمع	جمع النغمات او الذى بالاربع ، او الطبقات الى بعضها	ıerate
الاستحالة	الانتقال	nsition
المحصورة	النغمة التى تخرج من خارج الدساتين	of fret
الاقوال العددية	الشعر	:try
النسب الزمانية	الايقاع	·thm
محال	متفق	ısonant
مستقصى	متنافر	sonant

واكتفي هنا بهذا القدر من المصطلحات، وستجد في كتابي الثاني «موسيقى الكندي» شروحاً وإيضاحات أكثر، من شأنها أن تستكمل الموضوع.

وختاماً لا يسعني إلا أن أتقدّم بجزيل الشكر للأستاذين الفاضلين الدكتور

مصطفى جواد والدكتور أحمد سوسة ـ من أعضاء المجمع العلمي العراقي ـ اللذين فحصا هذا الكتاب، وأبديا لي ملاحظات قيمة.

كما أتقدّم بوافر الشكر للأخ الأستاذ كوركيس عواد ـ مدير مكتبة المتحف العراقي ـ لما أبداه لي من معاونة في الوقوف على بعض المراجع، ومراجعته المسودات قبل الطبع.

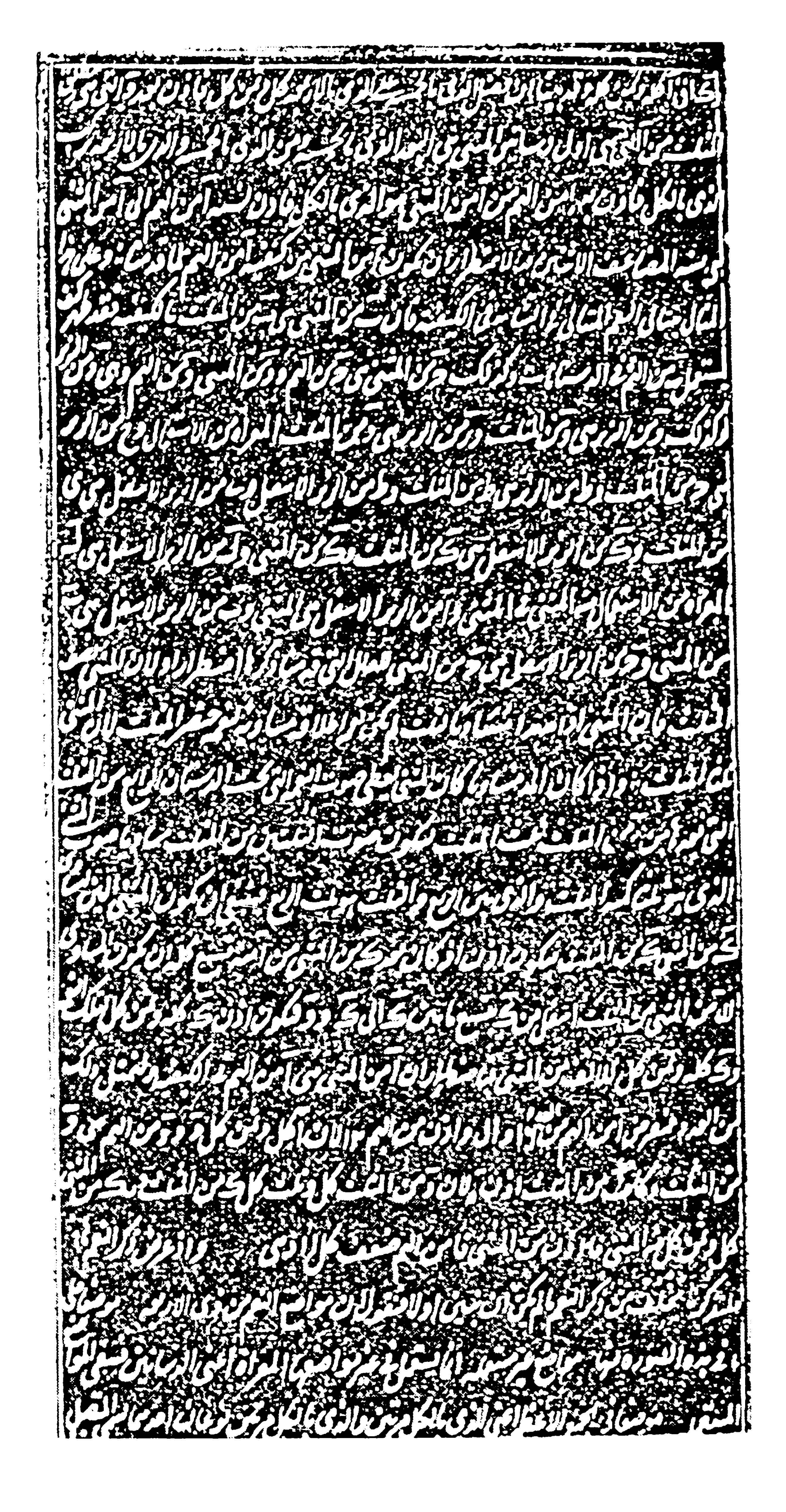
هذا، والله ولي التوفيق.

بغداد في ٢٤/ ٥/ ١٩٦٢ زكريا يوسف

الرسالة الأولى

رسالة في خبر صناعة التأليف

المحفوظة في خزانة المتحف البريطاني



من كتاب يعقوب بن إسحق الكندي في التأليف(١) [١٦٥ و]
[التسوية العظمى للعود](٢)

---

(١) م: + سه ورق وهي كلمة فارسية بمعنى «ثلاث ورقات» ويبدو من هذا أن الناسخ كان فارسياً.

(٢) «هذا الشكل لا يوجد في المخطوطة وقد أضفته لسهولة تتبع ما جاء في الرسالة. وقد كان العود في زمن الكندي يستعمل بأربعة أوتار عند الضاربين، أما الباحثون النظريون فكانوا يفترضون وتراً خامساً يسمونه «الزير الثاني، أو الزير الأسفل، أو الحاد» وذلك لسهولة بحث نغمات السلم الموسيقي في حدود طبقتين. انظر الورقة «٢٥ ظ» من الرسالة الخامسة.

ولمعرفة النسب الرياضية للسلم الموسيقي التي وضعتها تفسيراً لما جاء به الكندي انظر:

H.G. Farmer: Historical Facts for the Arabian Musical Influence, London 1926. p. 312 et seq.

وانظر أيضاً: مؤتمر الموسيقى العربية، ص ٣٨٦ من الطبعة العربية. ويبدو لي أن الأستاذ ميخائيل الله ويردي لم يكن مطلعاً على مؤلفات الكندي الموسيقية حينما قرّر في كتابه «فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي» بأن الفارابي كان أول من حدثنا عن السلم الموسيقي العربي (انظر ص ١٥٦ من الطبعة الثانية لهذا الكتاب)، والآن صرنا نعلم أن الكندي كان أول من حدثنا عن السلم العربي وان بحوثه كانت الأساس لما جاء به الفارابي بعده وزاد عليها، وللاطلاع على تفسير سلم الكندي من وجهة نظر أخرى، راجع الطبعة الألمانية لهذه الرسالة.

$\frac{٤}{٣}$

$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$

$\frac{٢١٨٧}{٢٠٤٨}$	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$	$\frac{٢١٨٧}{٢٠٤٨}$	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$

لا١ سي بيمول١ سي١ دو دوديز ري

آ ري	ب مي بيمول	ج مي	د فا	هـ فاديز	و صول
و صول	ز لا بيمول	حـ لا	طـ سي بيمول	ى سي	ك دوا
ك دوا	ل دوديزا	آ ري١	ب مي بيمول١	ج مي١	د فا١
د فا١	هـ فاديز١	و صول١	ز لا بيمول١	حـ لا١	طـ سي بيمول

انبم
المثلث
المثنى
الزير
الزير الثاني

ط	ى	ك	ل	آ	ب	
مطلق الوتر	دستان المجنب	دستان السبابة	دستان الوسطى	دستان البنصر	دستان الخنصر	خارج الدساتين

[الأبعاد]

و «ك» إلى «أ» كله وثمن كله، وقد بيّنا أن فضل الذي بالخمسة على الذي بالأربعة كُل وثمن كل، فإذن: بعد «و» التي هي[1] مطلق المثلث من «أ» التي هي أول دساتين المثنى هو البعد الذي بالخمسة، ومن الذي بالخمسة والذي بالأربعة رُكّب الذي بالكل. فإن: بعد «أ» من البم من «أ» من المثنى هو الذي بالكل، فإذن: نسبة «أ» من البم إلى «أ» من المثنى هي نسبة المضاعف بالاثنين[2]، فبالاضطرار[3] تكون «أ» من المثنى من كيفية «أ» من البم لما قدمنا.

وعلى هذا المثال يتتالى النغم ـ المتتالى في التشابه ـ في الكيفية، فإن «ب» من المثنى هي «ب» من البم[4] بالكيفية، فقد ظهر كيف تستعمل «ب» من البم في الدستانات، وكذلك «ج» من المثنى هي «ج» من البم، و «د» من المثنى [هي] «د» من البم وهي «د» من الزير، وكذلك «و» من الزير هي «و» من المثلث، و«ز» من الزير هي «ز» من المثلث المعراة في الاستعمال، و«حـ» من الزير هي «حـ» من المثلث، و«ط» من الزير هي «ط» من المثلث

(١) م: هي.
(٢) م: الاثنين.
(٣) م: + أن.
(٤) م: المثلث.

و «ط» من الزير الأسفل، و«ي» من الزير الأسفل هي «ي»من المثلث و«ك» من الزير الأسفل هي «ك»من المثلث و«ك» من المثنى، و«ل» من الزير الأسفل هي «ل» [من المثنى] المعراة في الاستعمال، و«أ» من الزير الأسفل هي [«أ» من] المثنى و«ب» من الزير الأسفل هي «ب» من المثنى، و«ج» من الزير الأسفل هي «ج» من المثنى ـ للعلل التي قدمنا ذكرها ـ اضطراراً.

ولو كان[١] المثنى نصف المثلث، فإن المثنى إذا شُدّ شداً[٢] مساوياً للمثلث[٣]، لم تكن نغمة اطلاقه مساوية لنغمة خنصر المثلث، لأن المثنى ثلثا المثلث وإذا كان الشدّ[٤] مساوياً [للمثلث] كان المثنى يعطي صوت النغمة التي تحت الدستان الرابع من المثلث التي بعدها من «و» من المثلث ثلث المثلث، ليكون صوت الثلثين من المثلث مساوياً صوت المثنى الذي هو ثلثا كمية المثلث[٥]، والذي بين الربع والثلث هو ثلث الربع.

فينبغي أن يكون المثنى أَلْيَنْ لتساوي «ك» من المثنى «ك» من المثلث، فيكون إذن: إذا كان[٦] بعد «ك» من المثنى من «أ» منه تسع كله، أن يكون

---

(١) م: أن.

(٢) م: مدّ مداً. وهذه الكلمة يستعملها الكندي بمعنى شدّ الوتر أي حزق أو وتر، (انظر الورقة «٢٥ و» وما بعدها من الرسالة الخامسة) ويبدو أن المحققين لهذه الرسالة التوى عليهما فهم هذه الكلمة فجاءت الفقرة غامضة في الطبعة الألمانية، وقد أوضحت ذلك في تعليقي على هذه الرسالة في المقدمة.

(٣) م: الثلث.

(٤) م: المد.

(٥) أشار الكندي في الرسالة الخامسة إلى أن وتر البم كان يصنع من أربع طبقات من الأمعاء، والمثلث من ثلاث، والمثنى من اثنتين، والزير من طبقة واحدة، وعلى هذا تكون نسبة كمية كل وتر (أي غلظة) إلى الذي يليه على التوالي كالآتي: ٤/٣، ٣/٢، ٢/١، انظر الورقة «٢٥ و».

(٦) م: إذ.

المساوي لـ «أ» من المثنى في المثلث أسفل من «ك» [المثلث] بتسع ما بين «ك» إلى [نهاية الوتر][1]، فتكون إذن: «ك» كله وثمن كل لتلك النغمة، و«ك» كله وثمن كل لـ «أ» من المثنى. فبالاضطرار أن «أ» من المثنى هي «أ» من البم في الكيفية.

ولنمثل ذلك بالعدد، فنفرض [لـ] «أ» من البم العدد ١٦ [فتكون] الـ «و» إذن من البم ١٢ لأن «أ» كل وثلث[2] كل «و»، و«و» من البم هي «و» من المثلث، فـ «ك» من المثلث إذن ٩ [3] لأن «و» من المثلث كل وثلث كل «ك» من المثلث، و«ك» من المثنى كل وثمن كل [«أ»] المثنى، فـ «أ» إذن من المثنى ضعف كل «أ» من البم إذ [يكون عددها ٨][4] .

وإذا عرض ذكر النغم هذه، فلنذكر ما يخلف من ذكر النغم ما لم يكن يمكن أن نبيّن أولاً فنقول: إن مواضع النغم من ذي الأربع [٢٥][5] موضعاً على ما في هذه الصورة، منها [٥][6] مواضع غير مستعملة، إنما تستعمل في غير مواضعها [أي] المعراة ـ أعني [من] الدساتين ـ، فتبقى المواضع [٢٠][7] موضعاً في الجمع الأعظم، أعني الذي بالكل مرتين.

والذي بالكل مرتين نوعان، أحدهما: يسمى [الجمع] المتّصل، وهو

---

(١) م: إلى «ك» و«و».

(٢) م: وثمن.

(٣) م: ٥.

(٤) م: بياض.

(٥) م: بياض.

(٦) م: بياض

(٧) م: بياض. المقصود بهذه المواضع غير المستعملة هي نغمات [دستان المجنب] الذي أضفته إلى الشكل (أي الصورة) افتراضاً.

الذي نغمة «أ» من وتر المثنى فيه مشتركة [الآخر الذي بالكل الأول، وأول الذي بالكل الثاني][1].

[والنوع الثاني]: جمع الافتراق وهو الذي مبتدأ [الذي بالكل] الأول منه [١٦٥ظ] «أ» البم، ونهايته[2] «أ» المثنى، ومبتدأ[3] الثاني منه «ج» المثنى، ونهايته «ج» الزير الثاني [وهذا الجمع منفصل][4] ببعد «أ» المثنى إلى «ج» المثنى الذي هو بعد طنيني، أعني نسبة كل وثمن كل. فهذه النغم التي ذكرنا هي التي تحيط بجمع الانفصال وما دونه.

وإذا ذكرنا مواضع النغم والنغم المستعملة، فينبغي أن نذكر النغم التي في جمع الذي بالكل مرتين، ونذكر عدد[5] مواضعها، أما عددها فعشرون موضعاً، لأن في كل وتر أربع نغمات ـ أعني الذي بالأربعة ـ وهي خمسة أوتار، والنغمة التي هي «ج» من الزير الثاني [جاءت] ليتمّ بها جمع[6] القوّة إذا استعملت مكان «أ» من الزير الثاني.

أما كم مواضعها المستعملة؟ ـ فالـ «و» من البم والمثلث واحدة، والـ «ك» من المثلث والمثنى واحدة، والـ «د» [من المثنى] والزير الأول واحدة، والـ «ط» من الزير الأول والزير الثاني واحدة لأنه لا تستعملان كل مثنيين[7] في جمع واحد لأن هاجسهما سواء.

---

(١) م: مشتركة لأول الآخر منه الذي بالكل الأول والذي بالكل الثاني.

(٢) م: نهايتاه.

(٣) م: ومبتدأه.

(٤) م: وهذان الجمعان منفصلان.

(٥) م: عدة.

(٦) جميع. وقد أثبتها المحققان في الطبعة الألمانية كما جاءت في الأصل، وصوابها جمع، لأن الجمع يكون كاملاً بالفعل وبالقوّة. انظر جوامع علم الموسيقى لابن سينا، ص ٦٣ ـ ٦٤.

(٧) م + من زير.

فإذن: يبقى لنعم ست عشرة نعمة، وهذه [الست عشرة نغمة][(١)] منها عشر نغمات ثابتة في جميع ما يستعمل في الجنس لا تبدل[(٢)] مواضعها، أما ست منها فمتبدلة، فأما التي لا تبدّل: فهي ما كان على نهايتي الدساتين، وأما المتبدلة فما كان بين ذلك، وإن استعمال الأنواع يبدل ما كان فيما بين النهايات لأن [الجنس] الأول من الطنين يستعمل غير ما يستعمل الثاني والثالث، والثاني يستعمل غير ما يستعمل الأول والثالث، و[الثالث] يستعمل غير ما يستعمل اللذان قبله.

[تسمية النغمات]

ولنضع للنغم أسماء ليسهل بها تكرار القول فيها، فيسمى مطلق البم الذي هو «أ»: المفروضة، لأننا نفرضها مبتدأ النغم، وتسمّي [أنت] الباقيات على ما هو أقرب من فهمك وما يسهل به عليك حفظ ذلك، أما كيف سماها القدماء وكيف سميناها[(٣)] نحن على استحقاق، وعلل ذلك، فقد أوضحنا ذلك في كتاب [نا] الأعظم في تأليف اللحون.

[الجمع]

ولنبيّن علة ما وضعنا أسماءها [نقول]: تسمى الجموع اللواتي[(٤)] بالأربعة المتتالية بأسماء خاصّة بها مشتقة من أحوالها، فيسمى الجمع الأول الذي في البم من اللواتي بالأربعة «المقدم» لأن أكثر ما يستعمل في الجنس الطنيني [من] النوع الأول والنوع الثاني يصير مبتداه من الدستان الأول[(٥)]، أما النوع

---

(١) م: بياض.

(٢) م: تبدأ.

(٣) م: مبناها. وأثبتها المحققان في الطبعة الألمانية «مبنى ما لحن» فجاءت الفقرة مرتبكة.

(٤) م: الثاني.

(٥) م: يصير مبتدا الأول منه الدستان.

الثالث فإنه يخرج بدؤه من مطلق الوتر، فلذلك سمينا مطلق البم الذي هو «أ»: «مفروضة»، ونهاية النغم التي هي «أ» من الزير الثاني: «حادة الحادات» لأنها نهاية الحدة من المفروضة في جمع الاتصال الأعظم، وتسمى [«أ»] التي هي من على أول دستان من المثنى: «الوسطى» إذ هي متوسطة في البعد من المفروضة وحادة الحادات في الجمع الأعظم ذي الاتصال.

وقد قلنا: إن الجمع الذي بالأربعة والذي مبتداه الـ «ج» من البم هو الجمع المقدّم فتسمى نغمه جميعاً «المقدّمات». ويسمى الجمع الذي بالأربعة ـ الذي يليه ـ والذي مبتداه من الـ «حـ» [في المثلث] جمع الأوساط، إذ نهايته[1] «الوسطى» التي هي «أ» من المثنى. ويسمى الجمع الذي يلي هذا جمع الوسطى. ويسمى الجمع الذي يليه والذي مبتداه «و» من الزير الأول[2] جمع الحادات. ويسمى الجمع الذي يليه [ومبتداه] «ك» من الزير الثاني جمع حادات الحادات.

فإذن: تسمى «ج» من البم التي هي أول الدساتين: مقدّمة المقدّمات و«د» من البم ـ أن استعملنا النوع الأول والثاني من الطنين أو «هـ» ـ أن استعملنا [٦٦و] النوع الثالث من الطنين ـ: القريبة من مقدّمة المقدّمات، و[«و» من البم]: ثالثة المقدّمات، و«حـ» من المثلث: مقدّمة الأوساط ـ إذ هي أول الجمعين المتوسّطين ـ، و«ط»[3] أو «ي» ـ أيهما استعمل في الجمع ـ: القريبة من مقدمة الأوساط، و«ك»[4] من المثلث: ثالثة الأوساط، و«أ»من المثنى [الوسطى][5]، و«ب» من المثنى أو «ج» منه: القريبة من الوسطى، و«د»

---

(١) م: نهايتاه.

(٢) ومن الوتر الأول.

(٣) م: ك.

(٤) م: و

(٥) م: ثالثة الوسطى.

من المثنى: ثالثة الوسطى[1]، و«و» من الزير الأول: مقدمة الحادات، و«ز»أو «حـ» منه ـ أيهما استعملت: ـ القريبة من مقدمة الحادات، و«ط» منه: ثالثة مقدمة الحادات، و«ك» من الزير الثاني: حادة الحادات، و«ل» أو «أ» [منه] ـ أيهما استعملت في جمع الاتصال[2] [القريبة] من حادة الحادات، و«ب» و«ج» منه ـ إذا استعملت في جمع الاتصال [أو الانفصال] ـ: ثالثة حادة الحادات.

فإذا قد تقدّم هذا الوصف فلنقل الآن: إن النغمة المستعملة في جمع الاتصال [هي] خمس عشرة [نغمة]، لأن [«آ»] المثنى مشتركة لجمعي الذي بالكل جميعاً فإذن: «آ» والذي بالكل ثماني نغمات، و«آ» مشتركة للجمعين، وكل جمع يشبه [الآخر]، فإذن: المستعملة في جمع الإتصال [١٥ نغمة][3]. [انظر الجدول بأسماء النغمات].

أما كم [عدد] النغم في الكيفية في جمع الذي بالكل مرتين؟ فسبع نغمات يخرج بها كل لحن، لأن «آ» من المثنى هي «آ» من البم بالكيفية، فإذن الحاصل من الذي بالكل سبع نغمات، إذ نهايتاه جميعاً نغمة واحدة بالكيفية.

[اللحون]

فلنقل الآن ما الأول من الطنينات ـ أعني اللحون ـ التي تسمّى الجوانب: فإنها سُمّيت الجانب لأن كل نغمة صارت[4] ابتداء اللحن ـ أعني أن يتصرف منها المأخذ جهة الحدّة[5] أو جهة الثقل ويعود إليها ـ لها جهتان: [١]

---

(١) م: الأوساط.

(٢) م: الفرقة.

(٣) م: بياض.

(٤) م: صوت.

(٥) م: الشدة.

الجهة التي تلي الثقل، [٢] والجهة التي تلي الحدّة. ويسمّى لكل لحن جانبان، [فـ] إن أخذ من النغمة المبتدأة إلى الحدّة يسمّى الجانب الأحدّ، وإن أخذ من المبتدأة إلى الثقل سمّي الجانب الأثقل.

وقد يمكننا أن نستعمل هذه اللحون[١] استعمالين، أحدهما: أن نفرض الأول الذي مبتداه نغمة «و» من الزير الأول صاعدين إن [كان اللحن] تنصيباً[٢]، أو منحدرين إلى أن نعود في ذلك كله إلى الـ «و» التي ابتدأنا بها منها، صعدنا في الثقل أو انحدرنا في الحدّة وتسمّى النغمات التي تخرج في جانب الثقل منه: الجانب الأثقل، والتي تخرج في [جانب الحدّة][٣] منه: الجانب الأحدّ.

والثاني: مبتداه من «د» في المثنى أخذنا منها إلى الثقل أو إلى الحدّة، ويسمى الأخذ إلى الثقل منها: الجانب الأثقل من الثاني، ويسمى الأخذ مهنا إلى الحدّة: الجانب الأحدّ[٤] من الثاني.

أما الثالث فبعده من الثاني المسمّى نصف طنين، أعني أن مبتداه «ج» من المثنى ـ أخذ إلى الحدة أو الثقل ـ يسمّى جانباه منه كما سمينا الذي قبله.

فأما الرابع فبعذه[٥] من الثالث بعد طنين، أعني أن مبتداه من [«أ»] المثنى التي هي الوسطى من النغم ـ وهي الأوسطان للحون إذ هي سبعة، وجانباه آخذان أسماء الثقل والحدة كالذي قبله.

---

(١) اللحون أو الطنينات معناها هنا: السلالم الموسيقية أو المقامات.

(٢) ربما تكون كلمة التنصيب هذه مشتقة من «النصب» وهو نوع من ألحان عرب الجاهلية، انظر مروج الذهب للمسعودي، جـ ٨، ص ٩٣ من طبعة باريس.

(٣) م: جانب الأثقل.

(٤) م: المديد.

(٥) م: لبعده.

أما الخامس فعده من الرابع طنيني إلى الثل، ومبتداه «ك» من المثلث.

أما السادس فبعده من «ك» البعد المسمى طنيني وهو «ط» من المثلث[١].

وأما السابع فإن بعده من السادس البعد المسمى [نصف][٢] طنيني إلى النقل، ومبتداه «حـ» من المثلث ليكون نهاية الذي بالأربعة إلى الثقل منه [١٦٦ ظ] مقدمة المقدمات.

[وقد يستعمل اللحن الأول أيضاً بصيغة أخرى بأن تقرن معه «أ» المثنى و«ي» بدلاً من «ك» في الترتيب الأول للأبعاد، فيكون استعماله في هذه الحالة يختلف عن استعمال اللحن الأول، وذلك لأخذ كل واحد منها غير جنسه في بعد الذي بالأربعة][٣].

وقد أوضحنا في كتابنا الأعظم في التأليف العلل التي صيّرت هذه اللحون سبعة ـ لا أقل ولا أكثر ـ بالبراهين الواضحة، أما ههنا فإنما غرضنا أن نخبر عن أغراض الصناعة بالأمر المجرّد والخبري إلاّ في الأقل مما يحتاج إلى أن يدل على علله بعض الدلالة.

وأما هناك الأغراض الرديئة المفسدة لقول من زعم أن اللحون ثلاثة، أو أربعة، أو ستة، أو ثلاثة عشر، أو خمسة عشر.

وإذ قد أتينا على ذكر الطنينيات ـ أعني اللحون ـ فلننقل الآن على الاستحالات الصوتية.

---

(١) م: البعد المسمّى نصف طنيني وهو «ي» من المثلث. وجاءت هكذا في الطبعة الألمانية.

(٢) م: هذه الكلمة ساقطة من المخطوطة ولم تضف إلى الطبعة الألمانية.

(٣) هذه الفقرة وردت في المخطوطة بصورة مرتبكة، وأثبتها المحققان في الطبعة الألمانية كما هي وأشارا إلى أنهما لم يفهما المقصود منها وهي: «وقد يستعمل أيضاً بأن قرنت المثنى أول الأول و ي في الترتيب كالأول إلاّ أن الذي يستعمله لحن لأحد كل واحد من هذه الألحان غير جنسه بعد الذي بالأربعة فهو أن يفرض للأول علامة ومن الزير الأول».
ويبدو لي أن المقصود هنا هو اللحن الثامن من الألحان الثمانية (الأسطوخسية) المسمى =

ب –	خنصر الحاد	ثالثة حادة الحادات
أ –	بنصر الحاد	القريبة من حادة الحادات
ل –	وسطى الحاد	القريبة من حادة الحادات
ك –	سبابة الحاد	حادة الحادات
ي –		
ط –	خنصر أو مطلق الحاد	ثالثة الحادات
ح –	بنصر الزير	القريبة من مقدمة الحادات
ز –	وسطى الزير	القريبة من مقدمة الحادات
و –	سبابة الزير	مقدمة الحادات
هـ –		
د –	خنصر أو مطلق الزير	ثالثة الأوساط
ج –	بنصر المثنى	القريبة من الوسطى
ب –	وسطى المثنى	القريبة من الوسطى
أ –	سبابة المثنى	الوسطى
ل –		
ك –	خنصر أو مطلق المثنى	ثالثة الأوساط
ي –	بنصر المثلث	القريبة من مقدمة الأوساط
ط –	وسطى المثلث	القريبة من مقدمة الأوساط
ح –	سبابة المثلث	مقدمة الأوساط
ز –		
و –	خنصر أو مطلق المثلث	ثالثة المقدمات
هـ –	بنصر البم	القريبة من مقدمة المقدمات
د –	وسطى البم	القريبة من مقدمة المقدمات
ج –	سبابة البم	مقدمة المقدمات
ب –		
أ –	مطلق البم	المفروضة

[الانتقالات]

قد قلنا آنفاً في صدر هذا القول، إن الاستحالة الصوتية: انتقال من نغمة أو بعد إلى بعد، أو جنس إلى جنس، أو جمع إلى جمع، أو طنين إلى طنين. ولكي تكمل صناعة التأليف الصوتي ـ بأن تكون مسموعات الأصوات مؤتلفة، مستحسنة في السمع، مؤثرة[١] ولا مستكرهة ـ فإذن: ينبغي أن تكون جميع هذه الاستحالات ـ التي وصفنا ـ مؤتلفة، أعني أن ننتقل من نغمة إلى نغمة متآلفة لها، أعني معها في نسبة بسيطة.

كذلك إذا انتقلنا من بعد، انتقلنا إلى بعد مشاكل له، فإن الأبعاد المتباينة جداً، المتباعدة النهايات ـ إذا انتقل منها إلى بعد متقارب النهايات ـ أحدثت تبايناً في المسموع.

فينبغي أن تكون النقلة من البعد الأعظم إلى بعد مقارب له. أما إذا انتقلنا من نغمتين بُعد إحداهما عن الأخرى بُعد الذي بالكل، إلى نغمتين بُعد إحداهما عن الأخرى بعد طنيني: حنّت الحركة النفسانية المتحرّكة لحركة الصوت، وأحدثت [تبايناً][٢] في النفس، للانتقال من العلو وشدّة الحركة إلى الانقباض وصغر الحركة، وهذا يستعمل كثيراً في الأصوات المحزنة، أما المطربة، المحركة، الناشطة، فمضاد لها.

كذلك الاستحالة من النغمتين اللتين في بُعد كل ونصف كل ـ الذي هو

= Hypomixolydian الذي يشبه اللحن الأولى المسمّى Dorian من حيث نغمة الأساس (ري ـ ري١) إلاّ أن اللحنين يختلف كل منهما عن الآخر من حيث ترتيب الأبعاد.

انظر تفصيل هذا الموضوع في:

Grove's Dictionary of Music and Musicians: 5th edition, vol.5, Item: Mode (the Roman School). P. 798-799.

(١) م: متأثرة.

(٢) م: بياض.

بالخمسة ـ إلى البعد المسمى نصف طنين أو ما قاربه من الأبعاد المؤتلفة، وكذلك يعرض في الذي بالأربعة، والبعد المسمى «ارخاء»[١] أو ما كان كذلك، فينبغي إذن أن تكون النقلة في الأبعاد ـ من بُعد إلى بُعد مقارب له ـ مؤتلفة [النهايات].

[الأجناس]

أما الاستحالة في الأجناس فأن تكون الاستحالة من جنس إلى جنس مقارب له في فصول الأبعاد، كالطنيني إلى اللوني، واللوني إلى التأليفي، وأعني [بالجنس] الطنيني: المفصول بطنين وطنين [وفضلة]، وأعني باللوني: المفصول [بفضلة وفضلة] وثلاثة أنصاف طنين، وأعني بالتأليفي: المفصول بالبعد المسمى [ارخاء وارخاء وضعف طنين][٢]، فإن الانتقال من طنين إلى طنين أقرب[٣] من الانتقال من طنين إلى ثلاثة أنصاف طنين.

وينبغي أن تكون النقلة في الجنس في الأبعاد العظمى، فإنها أشد إفصاحاً بتباعد النغم وأظهر ائتلافاً[٤]، أما [النقلة] من أبعادها الصغرى إلى أبعادها

---

(١) الارخاء هو ربع الطنين. راجع: جوامع علم الموسيقى لابن سينا، ص ٥٠. الكافي في الموسيقى لابن زيلة، مخطوطة في المتحف البريطاني (Or.2361) ورقة ٢٢٣، وكتاب الموسيقى الكبير للفارابي، مخطوط في ليدن، ورقة ٢٩ ظ ـ ٣٠ ظ، (ومن هذا المخطوط نسخة مصوّرة عن نسختي في مكتبة معهد الفنون الجميلة ببغداد). الرسالة الشرفية لصفي الدين عبدالمؤمن البغدادي مخطوطة في برلين، ورقة ٩ ظ.

(٢) جاءت هذه الأجناس في المخطوط مغلوطة بسبب سقوط بعض الكلمات، وأثبتها المحققان في الطبعة الألمانية كما هي، والصواب كما أثبته. راجع: جوامع علم الموسيقى لابن سينا، الفصل الثاني، ص ٤٩ وما بعدها.

(٣) م: أبعد.

(٤) م: إيلافاً.

الصغرى ـ وإن انتقلت على ائتلاف ـ فإن ائتلافها غير مفصح كإفصاح الإبعاد العظمى. [١٦٧و]

وأما الانتقال من جمع إلى جمع فأن تكون نهايتا الجمعين ـ اللذين انتقل من أحدهما إلى الآخر ـ نغمة مشتركة، أو بعد نهاية المبتدأ منها الأخيرة إلى نهاية المبتدأ منها الأولى في نسبة بسيطة، ظاهرة الائتلاف ـ كالذي بالخمسة وما قرب منه ـ، وأن تكون أوائل أبعاد الثاني من الجمعين متآلفة لبُعد النقلة ـ أعني المسافة التي بين نهايتي الجمعين ـ وأن تكون نهاية الجمع الأخير عائدة إلى مبتدأ الجمع الأول بالكيفية، ليكون الانتقال في دور متصل.

وأما الاستحالة التي في الطنن ـ أعني التي في اللحون ـ فإن تكون النقلة على تتالي مراتبها، أو الانتقال في بعد الذي بالخمسة مصعداً أو هابطاً، كالانتقال من الأول إلى الثالث وما اشبه ذلك.

ولا تكون النقلة من لحن إلى لحن حتى يعود دور اللحن إلى مرتبته ثم ينتقل منها إلى مرتبة اللحن الذي قُصد الانتقال إليه.

فإن عرض أن ينتقل من نغمة غير نغمة مرتبة اللحن ـ التي هي مبتدأ نغمة ـ إلى [نغمة] مشاكلة لها من لحن آخر، استرق السمع انتقال اللحن، ولم يفصح به إلاّ بعد أن يعود إلى مرتبته، ثم ينتقل منها إلى مرتبة غيره، لأن النغمة[1] المتوسّطة في اللحن قد تعرض أن [تكون] مشتركة للحنين أو لعدّة لحون، ولا تبين النقلة [2] منها.

وقد تعرض أن ينتقل في هذه اللحون كثيراً في المشابهة، أعني الطربي إلى الطربي والحزين إلى الحزين، ولست أعني أنهما جمعياً [طر بان أو]

---

(١) م: النغم.

(٢) م: النغمة.

حزيناً لأن أشكالهما[١] بالطرب واحدة وأشكالهما بالحزن واحدة، ولكن أقرب الأشياء إلى المحزن شبيه بالمحزن، وأقرب الأشياء إلى الطرب شبيه بالطرب،

[تأليف الألحان]

ولنقل الآن على صنعة اللحن التي هي غرض هذه الصناعة فنقول: إن صناعة اللحن إنما[٢] نقصد [بها] جمعاً مؤتلفاً ـ أعني مؤتلف النغم ـ نستعمل فيه جنساً واحداً، ونوعاً من الجنس واحداً، ولحناً واحداً، ونقلة نهاياته مؤتلفة، أما دوراً تاماً ـ أعني دور نهايات[٣] الذي بالكل ـ أو دور نهايات الذي بالخمسة، حتى يكون الانصراف من آخر التأليف ـ الذي منه ـ إلى مبتداه مؤتلفاً.

[أنواع البناء اللحني]

أما على كم ضرب يكون اللحن؟ فهو ينقسم أولاً [إلى] قسمين، أحدهما: المتتالي، والآخر: لا متتالي.

أما المتتالي: كالابتداء من نغمة ثم الزيادة[٤] في الحدّة أو الثقل على استقامة. وأما اللامتتالي فينقسم إلى قسمين، أحدهما: اللولبي، والآخر، الموشّح[A].

---

(١) م: اشكلهما.

(٢) م: أن.

(٣) م: نهاية.

(٤) م: الزيد.

(A) إن ورود كلمة «الموشح» في رسالة الكندي هذه يبعث على التساؤل: هل إن الموشح عراقي الأصل. أم أندلسي؟ انظر إيضاح هذا في كتابي «موسيقى الكندي».

أما اللولبي: فأن يبتدأ بنغمة ثم يثنّى بنهاية البعد، ثم يثلث بالتي تلي النغمة المبتدأة، ثم يربّع بالتي تلي النغمة الأخيرة حتى ينتهي إلى نهاية نغم الجمع، ثم يكون الانصراف من التي انتهى إليها إلى المبتدأة. وهذا يسمى اللولبي الداخل.

وأما النوع الآخر من اللولبي فأن يبتدأ من هذه النغمة التي فرضت أخيراً، ثم تكون النقلة منها بالدور كما وصفنا في الذي قبله حتى ينتهي إلى أحدّ نهايتي الجمع، ثم يكون الانصراف إلى هذه المبتدأة. وهذا النوع من اللولبي يسمّى اللولبي الخارج.

وأما النوع الثاني من الذي ليس [بمتتالي](١) المسمّى الضفير [أي الموشّح]: فهو المبتدأ من نغمة ثم ينتقل منها إلى أخرى، ثم ينتقل منها إلى دور الأولى(٢)، ثم ينتقل منها إلى خلف نهايته، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم(٣) الجمع، ثم تكون النقلة من آخره إلى مبتداه مؤتلفة.

وهذا الضفير يكون [على] نوعين، أحدهما: منفصل، والآخر: مشتبك. أما المشتبك فهذا الذي وصفنا أولاً.

وأما المنفصل: فأن يبتدأ من نغمة، ثم ينتقل منها إلى أخرى، ثم ينتقل منها إلى دور الأولى، ثم ينتقل منها إلى خارجة(٤) من الثانية، فتقع فيما بين الثانية والتي انتقل منها، ثم ينتقل منها إلى خارجة عن التي انتقل منها أيضاً حتى يؤتى على آخر نغم الجمع، وتكون النقلة من آخره إلى ابتداء النغم نقلة مؤتلفة.

---

(١) م: بمسه ثم بياض.
(٢) م: الأول
(٣) م: نغمة.
(٤) م: خارج.
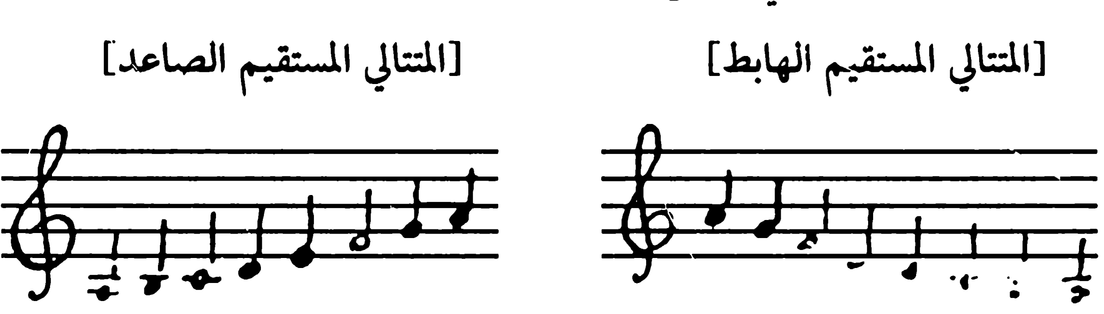
ولنضع لذلك مثالاً في صورة ليكون أشدّ تقريباً لهم ذلك من أنفُس المتعلّمين، ونضع ذلك في الجمع الذي بالكل.

أ	ج	د	و	حـ	ط	ك	أ

فنفرض النغمة الأولى منه المسماة المفروضة نغمة «أ»، ومقدّمة المقدّمات «ج» والقريبة من مقدّمة المقدّمات «د» وحادة المقدّمات «و» ورئيسة الأوساط «حـ» والقريبة من [رئيسة] الأوساط «ط» وحادة الأوساط «ك» والوسطى «أ».

فأما التأليف المستقيم المتتالي: كانتقالنا من «أ» إلى «ج» ومن «ج» إلى «د» ومن «د» إلى «و» ومن «و» إلى «حـ» ومن «حـ» إلى «ط» ومن «ط» إلى «ك» ومن «ك» إلى «أ» [المشاكلة للمبتدأة بالكيفية، أو][1] من الحدّة إلى الثقل [2] كانتقالنا من «أ» الحادة[3] إلى «ك» ومن «ك» إلى «ط» ومن «ط» إلى «حـ» ومن «حـ» إلى «و» ومن «و» إلى «د» ومن «د» إلى «ج» ومن «ج» إلى «أ» المبتدأة. [كما في شكل ٢].

[المتتالي المستقيم الهابط] [المتتالي المستقيم الصاعد]
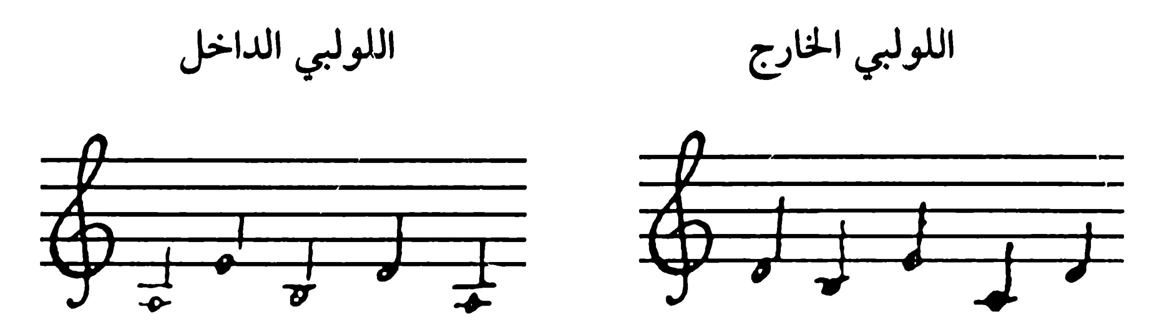


شكل ٢

(١) م: المبتد. ثم بياض.
(٢) م: من الثقل إلى الحدّة. كذا وردت في المخطوطة وفي الطبعة الألمانية وهي خطأ.
(٣) م: الثقيلة. كذا في المخطوطة وفي الطبعة الألمانية.

وأما الدور في الداخل اللولبي: فالانتقال من «أ» إلى «حـ» ومن «حـ» إلى «ج» ومن «ج»(1) إلى «و» ومن «و» إلى «أ».

أما اللولبي الخارج: فكالانتقال من «و» إلى «ج» ومن «ج» إلى «حـ» ومن «حـ» إلى «آ» ومن «آ» إلى «و». [كما في شكل ٣].



شكل ٣

وأما الضفير المشتبك(2) فنضع له جدولاً للنغم كله ليكون أمكن في استعماله.
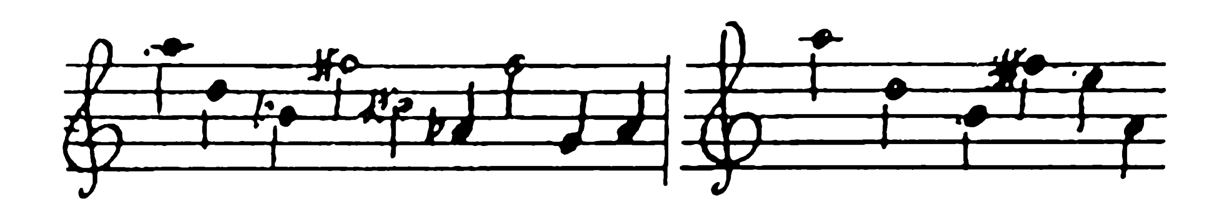
أ	ج	د	هـ	و	حـ	ط	ي
ك	ل	أ	ب	ج	د	هـ	و
ز	حـ	ط	ي	ك	ل	أ	ب

كانتقالنا: من «آ» الحادة إلى «و» الأولى، ثم من «و» إلى «ب» الأولى، ثم من «ب» إلى «ي» الأولى، ثم من «ي» إلى «هـ» ثم من «هـ» إلى «ل» ثم من «ل» إلى «ط» الأولى، ثم من «ط» إلى «ك» الثانية، وكذلك إلى حيث يتناهى(3) الضفير، ثم العود إلى المبتدأة.

---

(1) م: و.
(2) م: المشترك.
(3) م: يناها.

وأما الضفير المنفصل كالابتداء [«آ»] الحادة والانتقال إلى «و» الأولى ثم الانتقال من «و» إلى «ج» ومن «ج» إلى «ي» الأولى، ومن «ي» إلى «حـ» الأولى، ومن «حـ» إلى «آ» الثانية. [كما في شكل ٤].



شكل ٤

وفيما قدّمنا كفاية للتنبيه والتذكرة، وأما تحصيل ذلك على الكمال والاستقصاء فقد أتينا عليه في كتابنا الأعظم في التأليف.

أما خاصية التأليف بالقول المرسل ـ الذي يجب أن يقال فيه ـ بتقصّي(١) البرهان، والقسم، وقسم القسم، والخواص والعوام، فليس في صناعة هذا الكتاب بل من صناعة كتابنا الأعظم.

أما تكميل الموسيقارية فهي: موضع التأليف في قول عددي متناسب نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان / متساوية الأركان متشابهة [١٦٨و] النسب التي من عادة الناس أن يسموها إيقاعاً، كما وقد أنبأنا بذلك في كتابنا في الأقاويل العددية [و](٢) في كتابنا في النسب الزمانية، إلاّ أننا نقول ههنا بعض ما يكمل صناعة التأليف عند من عرف صناعة الأعداد القولية، وصناعة النسب الزمانية.

---

(١) م: بلا تقصي.

(٢) واو العطف هذه ساقطة من المخطوط. لهذا أورد المحققان في الطبعة الألمانية اسم هذين الكتابين ككتاب واحد على الصورة الآتية: «في كتابنا في الأقاويل العددية في النسب الزمانية».

فنقول إن التأليف إما أن يكون من النوع الذي يسمّى «البسطى» وأما من النوع الذي يسمى «القبضي» وإما أن يكون من النوع الذي يسمّى «المعتدل».

وأما القبضي فالنوع المحزن، وأما البسطي فالمحرك المطرب، وأما المعتدل فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل المستمجد.

فينبغي أن يكون القول العددي ـ أعني الشعر ـ الملبّس للحن مشاكلاً في المعنى لطبع اللحن في هذه الثلاثة الأنحاء وأنواعها، وفي نسبة زمانية ـ أعني إيقاع ـ مشاكل لمعنى اللحن.

فإن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الازمان، مشاكلة للشجى والحزن، والخفيفة المتقاربة، مشاكلة للطرب وشدّة الحركة والتبسُّط، والمعتدلة مشاكلة[1] للمعتدل.

وكذلك أوزان الأقوال العددية المشابهة [2] للنسب ـ كما قد أنبأنا وأوضحنا ذلك في كتبنا فيها ـ ينبغي أن توضع مشابهة للنحو من هذه الثلاثة الأنحاء[3].

فإن يكمل ذلك يكون تكميل حركة النفس في النوع الذي قد [يكون] تحريكها فيه من الأنحاء الثلاثة وأقسامها.

وهذا فيما سألت كافٍ، كفاك الله المهم من أمر دنياك وآخرتك، والحمدلله ربّ العالمين.

كملت رسالة يعقوب بن إسحق الكندي في خبر تأليف الألحان، وفرغنا

---

(١) م: مشاركة.

(٢) م: المتشابهة.

(٣) م: الألحان.

من تحريرها [في] ١٧ شهر ربيع الثاني سنة ١٠٧٣، وكان المنقول عنه مكتوباً في أواخر شوال سنة ٦٢١ بمدينة دمشق من نسخة سقيمة غير معتمدة.

الرسالة الثانية

كتاب المصوّتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار

المحفوظ في خزانة «بودليان» بجامعة أوكسفورد

كتاب المصوّتات
الوترية من ذات الوتر الواحد
الى ذات العشرة الاوتار تاليف
ابي يوسف يعقوب بن اسحق الكندي

بسم الله الرحمن الرحيم — رب اعن بعونك

الى ... الله الذي ... ذكر الالات
الصوتية وسائر اعداد الاوتار

اطال الله مدة اعوامك وجدد ايامك محبورا في طاعته ومسرورا في كنفها
فهمت ما سالت ايدك الله من رسم قول وجيز في ايضاح العلة في المصوتات المطربة
وكمية اوتارها التي تشد عليها وكيفية ترتيبها واصناف الايقاعات وازمان النقرات
وما يلزم الموسيقاري في استعماله اياها واذ كان عامة اهل دهرنا من يستعمل هذه الصناعة
الموسيقية الاغلب عليهم لزوم عادة فصل اصابة موافقة من حضرهم لتصويبها
عن غير علم من العزيمن بالسبب والعلة التي من اجلها صنعت الالة المصوتة بتلك الصورة
وكيفية نعت تلك الكمية من عدد الاوتار وترتيب التاليف وما يولد كل في نفس...
في الانفس الحاملة لها النهمية من الشجاعة والجبن والمنزعة والحزن ويوثر في الجسمانيات
من اللطف والتلطيف وما الذي كان غرض الفلاسفة في ان صنعوها باصناع مختلفة
فصاروا في البلدان شتى ومنهم من في ان جعلوا تلك الالة لقادرين مثل المربعة والمثلثة ورب
الدساتير واين موضع كل احد منها الاخر رايت اجابتك الى ذلك
اوجز ما تهيأ فيه القول مع اصابة المعاني بتقريبه من مرادك ليسهل لك بذلك الفهم
واذ كان غرضنا في هذا الجزء من العلم الاختصار لعلل الايقاعات والاوتار وجب
علينا ذكر عناصرها التي هي كالجنس لها وما يستعمله اهل دهرنا ولتي ما سوى ذلك
مما كانت الاوايل في الدهر القديم يولد واجعل كلامي من خمسة فصول كعدد العناصر
الخمسة التي هي الطبيعة الكلية واصابع اليد الخمسة والكواكب الخمسة ودوا من
عروض الخمسة والاصوات المنطقية الخمسة فاقول ان علماء الفلاسفة
كانت الرياضة العلم الاوسط بين علم ما تحته وعلم ما فوقه فاما الذي تحته فعلم الطبيعة وما
طبع عنها واما الذي فوقه فيسمى علم ما ليس من الطبيعة ويرى ان بين الطبيعة والعلم
الاوسط الذي يستبيل الى علم ما فوقه وما تحته ينقسم الى اربعة اقسام وهي

المقالة الأولى

في ذكر الآلات الصوتية وسائر أعداد الأوتار

أطال الله مدّة أعوامك، وجدّد أيامك، محبوراً في ظلّها ومسروراً في كنّها.

فهمت ما سألتَ - أيدك الله - من رسم قول وجيز في إيضاح العلة في المصوّتات المطربة، وكمية أوتارها التي تشدّ عليها، وكيفية ترتيبها، وأصناف الإيقاعات، وأزمان النقرات، وما يلزم الموسيقاري في استعماله إياها.

وإذا كان عامّة أهل دهرنا - من مستعملي هذه الصناعة الموسيقية - الأغلب عليهم لزوم عادة [جارية][1]، قصد إصابة موافقة[2] من يحضرهم لتصويبها، عن غير علم من الفريقين بالسبب والعلة التي من أجلها صُنعت تلك المصوّتة بتلك الصورة، وكيف وقعت تلك الكمية من عدد الأوتار، وترتيب التأليف، وما يولده كل وتر منها في النفس - بالحاسة السمعية - من الشجاعة والجبن، والسرور والحزن، ويؤثره في الكيموسات[3] من التلطّف والتنظيف، وما الذي كان غرض الفلاسفة في أن صنعوها بأصناع مختلفة،

---

(١) م: بياض.

(٢) م: قصد اصابه موافقه.

(٣) الكيموسات: مفردها الكيموس، وهو الخلط أو الحالة التي يكون عليها الطعام بعد فعل المعدة فيه.

فصارت على ألوان شتّى، ومذهبهم في أن جعلو[ها] بتلك المقادير من الرقة والغلظ وربط الدساتين، وأين يوضع كل واحد منها الأخص به؟

رأيت إجابتك إلى ذلك، فأوجز ما يتهيأ فيه القول مع إصابة المعاني، وتقريبه من مرادك، ليسهل لك بذلك الفهم.

وإذا كان غرضنا في هذا الجزء من العلم الاختصار لعلل الإيقاعات، فالأوجب علينا ذكر عناصرها التي هي كالجنس لسائرها، وما يستعمله أهل دهرنا، ونلقي ما سوى ذالك مما كانت الأوائل في الزمن[1] القديم تولّده، وأجعل كتابي هذا خمسة فصول، كعدد العناصر الخمسة التي هي: الطبيعة الكليّة، وأصابع اليد الخمسة، والكواكب الخمسة، ودوائر العروض الخمس، والأصوات المنطقية الخمسة فأقول:

إن عادة الفلاسفة كانت الارتياض بالعلم الأوسط، بين علم تحته وعلم فوقه. فأما الذي تحته فعلم الطبيعة وما ينبطع عنها، وأما الذي فوقه فيسمّى علم ما ليس من الطبيعة ـ وترى أثره في الطبيعة ـ، والعلم الأوسط ـ الذي يتسبّل إلى علم ما فوقه وما تحته ـ ينقسم إلى أربعة أقسام وهي:

[١] علم العدد[2] والمعدودات وهو الارتماطيقي.

[٢] علم التأليف وهو الموسيقى.

[٣] عِلم الجاومطرية وهو الهندسة.

[٤] علم الاسطرنومية وهو التنجيم.

وكانوا يرون صيانته في كلامهم، وإظهاره للحواس، لتشهد عقول ذوي الفطن الذكية لهم بصدق أقاويلهم.

فأما الذين جهلوا فضل العلم على العمل فهم الذين لم يتعلّموا أن العلم

---

(١) م: الدعه.

(٢) م: عدد.

بكل شيء قبل فعله، وأنه لا سبيل إلى إظهار شيء على صواب حتى يثبت في الفكر معلوماً، وفي الطبع مفهوماً، وفي النفس معقولاً، ثم يظهر معقولاً محسوساً مجسّماً ملموساً.

وقد نجد من عمل شيئاً عن غير علم ولا رويّة ـ وكان كذلك في الطبيعة موجوداً ـ ولم يعلم أصواب[1] هو أم خطأ، فإن وقع له فيها عمل الصواب، لم يعلم العلة فيه، وإن سئل عن ذلك لم يحسن أن يأتي عليه بحجة يعبّرها عن نفسه، فليس إذن يحمد من كان هذا منزلته، لأنه لم يتقدّم فيعلم العلة فيما صنع.

وكانت عادة الفلاسفة إظهار أسرار علم الطبيعة وآثارها في كثير من موضوعاتهم في الكتب، من ذلك ما سمّوه في الأرتماطيقي والأعداد المتحابة والمتباغضة، وفي الخطوط المتناسبة، وفي المجسّمات الخمسة الواقعة في الكرة.

فلما أبانوا أنه ليس شيء محسوساً إلاّ وعنصره متكوّن عن الأركان الأربعة والطبيعة الخامسة أعني: النار، والهواء، والماء، والأرض، والفلك، بعثتهم الفطنة، ودلّهم الذكاء، واطلعهم الفكر على إيداع آلات صوتية وترية، توسط بين النفس وبين تأليف العناصر والطبيعة الخامسة باتّخاذ الآلات، وصنعوا آلات وترية كثيرة تناسب تأليف الأجساد الحيوانية، ويظهر منها أصوات مشاكلة للتركيب الأنسي، ليظهروا بذلك للعقول[2] الذكية مقدار شرف الحكمة وفضلها.

فكان من آلاتهم ما إذا سمعه جنس من الحيوان أتى منقاداً للصوت وطرِباً

---

(١) م: لم يعلم هوا صواب.

(٢) م: العقول.

له. ونجد كل جنس من الحيوان له آلة سمعية تحرّكه، كالذي نجد في الدلفين والتمساح إذا سمعت الزمر وصوت بوق أنها تطرب وتخرج من البحر وتطفو إلى المركب. وكذلك الزنبور الذي يسمّى النحل، وكثير من عتاق الخيل والطواويس والهزاردستان والغزلان.

وليس كلها تطرب لصوت آلة واحدة بل كل جنس يألف غير الآخر، فإن الفارسي لا يطرب بالأرغين والناقوس، والهندي والرومي لا يطرب بالطنبور الخراساني(1).

ونجد السمك إذا نُقر له بتلك الضربة اجتمع إلى موضع واحد، والراعي يجمع الغنم بالصفير فيؤخذ باليد من غير معاناة ولا امتناع منه، ونجد ذلك حسناً في الطواويس إذا سمعت الأوتار، ونشرها أذنابها وجلائها أنفسها.

ومنها ما كان إذا سمعه إنسان، انحلّت نفسه فيموت، ومنها ما يسبت، ومنها ما كان يشجع للقاء الأعداء والحروب، ومنها ما كان يسرّ ويطرب ويقوي النفس، [ويؤثر في الحيوان] كالطير المسمّى السماني، والنحل والطاووس، وكثير من الحيوان الساكن في الماء.

فأما ما يستعمله كل قوم في بلدهم من غير علم منهم بالعلة فأكثر من أن يحصى ويوصف. على أنها وإن تباينت في الصور وعدد(2) الأوتار، لم تخرج عن التأليف على حسب تغيير بلدهم، كما غيَّر البلد صورهم وأخلاقهم ولغاتهم.

فالموسيقاري الباهر الفيلسوف يعرف ما يشاكل كل من يلتمس أطرابه من صنوف الإيقاع والنغم والشعر، مثل حاجة الطبيب الفيلسوف إلى أن يعرف

---

(1) م: ولا الهندي والرومي ولا يطرب الطنبور الخراساني.

(2) م: عدة.

أحوال من يلتمس علاجه أو حفظ صحته.

ولأهل كل ناحية ـ مع اختلاف صور الآلة المصوتة [في] كمية الأوتار ـ مذاهب وآراء في نسبة عدد أوتار تلك المطربة لهم، ومشاكلة الأعداد شريعة[١] طبيعية.

ووجدوا [في] النبات حركة العناصر على استقامة من نقطته، فيمر كالوتر نصفه إلى المركز ونصفه من المركز، وموضع نقطته كموضع رباط الدستان المفروض لهذا الوتر، وذلك بيّنٌ في جثة الحيوان، فإن موضع النقطة التي منها نشوءه هي السرة[٢] في وسط جثته، وهي مكان هذا الدستان من هذا الوتر الحاضر للصوت المسموع منه.

وإنّا نجد أهل الهند مستعملين لآلة عندهم تُسمى «كنكنة»[٣] عليها وتر واحد رسمتها العامّة، وعنها تتولّد كل نقطة ويستخرج كل إيقاع يوجد في سائر المضمونات والماهية، وهي أقدم في الطبع كما أن الواحد أقدم في العدد، والخط أقدم من السطح، وإنهم يزعمون أن النفس هي القابلة للسرور، وهي التي بها يظهر الطرب وتقوى به، فليس يجب أن تكون له أشدّ قبولاً من الشيء الذي يشاكلها وهو واحد، وأيضاً فليس يصل ذلك إليها إلاّ بحاسة واحدة وهي السمع. ووجدوا أن علة العالم هو علة المعدودات فشدّوا وتراً واحداً ودستاناً واحداً.

وأما أهل بلد خراسان ونواحيها فإنهم لما وجدوا أن العالم وما فيه لا ينفك من إثنين: ليل ونهار، وشمس وقمر، وجوهر وعرض، وحركة

---

(١) م: سريفه.

(٢) م: السيرة.

(٣) ذكرها ابن خرداذبة بقوله «وللهند الكنكلة وهي وتر واحد يمدّ على قرعة فيقوم مقام العود والصنج»، انظر مروج الذهب للمسعودي، جـ ٨، ص ٩٢ من طبعة باريس.

وسكون، وفرح وحزن، ووجدوا الأشخاص السماوية سعدين ونحسين، ووجدوا نطق العالم إنما ابتداؤه من حرفين متحرّك وساكن ـ لأن اللسان لا ينطق بأقل منهما ولا بساكن مفرد ـ، ووجدوا أن الجود إنما هو الاغتذاء والنمو، ووجدوا النبات لا ينفك أن يكون شجرة أو غصنة[1]، ووجدوا كثيراً من النبات لا يُخرج أكثر من زهرتين ذات ورقتين، ووجدوا أن وجود الأشياء عندهم على ضربين: أما جوهر قائم بنفسه غير محتاج إلى غير وهو جوهر، وأما موجود بغيره[2] قائم بنفسه وهو عرض.

وإن الجوهر ينقسم إلى قسمين: أما عام كالبياض كله، وأما خاص كبياض البلور. ووجدوا أن العقل لا يصح عنده إلاّ أمران: العلة الأولى وهو الباري، والمعلول وهو هذا العالم.

وليس يخلو شيء من أن يكون حاملاً أو محمولاً، فصنعوا آلة وعلّقوا عليها وترين، وشدّوا سبعة دساتين أو أكثر لتنتقل عليها أصابع اليد، ومنهم من لم يزد على السبعة شيئاً لتشاكل عدد الأيام السبعة والكواكب السبعة.

وأما الروم [فقد] صنعوا آلة وشدّوا عليها ثلاثة أوتار، لأنهم وجدوا النامي ينقسم إلى ثلاثة أقسام: إنسان ذي نطق، وحيوان لا نطق له ونبات.

ووجدوا هذا النامي ينقسم أيضاً إلى أقسام: يتوالد[3] كالإنسان. وبيّاض كالطير، وبولد كالبهائم [كذا]. وكذلك النبات ثلاثة أصناف: منه غرس، ومنه زرع، ومنه لا غرس ولا زرع. ووجدوا معارف الألفاظ ثلاثة: رفع، ونصب، وخفض. وكذلك تركيب الألفاظ ثلاثة: دقيق، وغليظ، ومعتدل، فالدقيق رفع، والغليظ خفض، والمعتدل نصب.

---

(١) م: عصه.

(٢) م: بغيره وهو.

(٣) م: بوالد.

ثم وجدوا الأشياء لا تنفك من ثلاث حالات: ابتداء، وانتهاء، وانحطاط، ووجدوا أشرف الأعداد ثلاثة التي هي أول العدد الفرد.

ووجدوا الحقوق ثلاثة: أحدها أن الحق مقال مجهر بأن الشيء موجود كما هو موجود، أو الشيء ليس بموجود كما ليس هو موجوداً، والثاني أن الحق مقال يخبرنا للشيء وما ليس للشيء سلباً، والثالث أن الحق مقال غير موجب ما ينبغي أن يوجب وسالبه ما ينبغي أن يسلب.

ووجدوا أن فاعل العالم لا يخلو من ثلاثة أوجه: أما أن يكون مثله من جهة وخلافه من جهة [كذا]. ووجدوا أنه لا يخلو جوهر العالم وعرضه من ثلاثة أوجه: أما أن يكون كل واحد منها قائماً بنفسه غير محتاج إلى غيره ـ وذلك باطل ـ ، وأما أن يكون العرض هو القائم بالجوهرية، والجوهر قائم بنفسه ـ وذلك هو الحق ـ، [والوجه الثالث. . . . . ؟].

ووجدوا ما في العالم لا يخرج من ثلاثة أشياء: إما جوهر، وإما نبات، وإما حيوان. ووجدوا أن الكلام في النحو لا يخلو من: اسم وفعل وحرف. ووجدوا الحركات الطبيعية ثلاثاً: حركتين في العناصر على استقامة، وحركة في الفلك على استدارة.

فلما وجدوا «الثلاثة» عدداً كثير المشاكلة، شدّوا ثلاثة أوتار وثلاثة دساتين.

أما الروم [أيضاً] فشدّوا أربعة أوتار، وهي الآلة العودية التي هي أكثر استعمالاً عند العام والخاصّ وأجمع معنى[١]. فإنها في قول بعضهم من صنعة[٢] اليونانيين، وقد يدعيها البابليون[٣]، أما الفرس فإنهم يزعمون أنه

---

(١) م: معنا.

(٢) م: صفه.

(٣) م: اليونان لم يعرفوا العود، أما البابليون فقد عرفوا الطنبور لا العود.

نشأ في مملكة أنو شروان صبي يقال له «فلهوذ»[1] ولم يسبقه إلى مثل طريقته ولا لحقه في طبقته أحد، وأنه اخترع أشياء كثيرة مطربة غير العود.

أما الروم فإن غرضهم فيها مع الإطراب، إظهار شكل العالم بعضه لبعض، فإنهم وجدوا العناصر الفاعلة لكون الحيوان ونشوء النامي، والمنفعلة لتجديد ما عتق وتبديل ما خلق أربعة: أعني النار والأرض اليابسين، والهواء والماء الرطبين، ووجدوا أنها[2] الواسطة بيننا وبين الطبيعة الخامسة ـ أعني الفلك ـ.

ووجدوا الحواس المحدودة المراكز في الجسد أربعاً: سمعية للنغم والنقرات والشعر، وبصرية للألوان الدالة على عنصر اللون المصبوغ به الوتر وإلى أي الأركان أُضيف، وذوقية وهي الفم الموضوع لمعادن العروف (كذا) كالدواة والقلم والمداد، وشميّة لقبول تأليف الأرابيح[3] الطيبة العطرية ـ وأَلذّهن منها ـ المشاكلة في التأليف للأوتار.

أما اللمسية فليس لها موضع تخصّ به، ولا إضافة إلى وتر غير ما وجدنا كمية الوتر مساو أو غير مساو، وكيفيته في اللين والمد. وهذه الحاسة تنبعث من الدماغ في جميع الجسد، فتوجد بالمجسّات.

وقالوا: وجد الكلام الصحيح أربعة أقسام، أولها الثنائي: كالسبب على حرفين، والثاني الثلاثي: كالوتد على ثلاثة أحرف، والثالث الرباعي: على أربعة أحرف، والرابع الخماسي: على خمسة أحرف، وليس يوجد في كلام العرب أكثر من أربع حركات وحرف ساكن وهو مثل «فَرَسَهُ».

---

(١) ذكره الفارابي بقوله: «فلهيد الذي كان في زمان كسرى أبرويز بن هرمز ملك فارس». انظر كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، ورقة ٤ ظ.

(٢) م: لها.

(٣) م: كذا وردت في المخطوطة، وربما كانت الأرائج.

ووجدوا أن الكلام كله لا ينفك من أربع دعائم: إما أن يكون خبر يُخبر فيه عن الشيء، أو أمر شيء، أو سؤال، أو استخبار.

والفضائل الإنسانية أربع: الحكمة، والعفة، والنجدة، والعدل. ووجدوا عناصر الإيقاعات أربعة، ثقيل، وخفيف، ورمل، وهزج. ووجدوا نبض الشريانات المنقادة[١] لترتيب الإيقاع أربعة ـ منها يستدلّ على قوّة النفس وصحتها ـ: إثنان منها في الساعدين، وإثنان في الساقين.

ووجدوا اعتماد عامّة الحيوان على أربعة ـ وقد حكى أن صنفا من الهند لا يقومون قياماً ـ.

ووجدوا أنوار العالم التي تضيء للخليقة أربعة: النيِّران، وباقي الكواكب، والنار.

ووجدوا أنه ليس يقع على الأوتار من أصابع اليد إلاّ أربعة. ووجدوا الأسابيع أمام نور القمر أربعة. ووجدوا الأعداد: آحاد وعشرات، ومايين وأُلوف. ووجدوا العشرة ـ التي هي العدد الكلي ـ يتمّ بأربعة أعداد: بالواحد والاثنين والثلاثة والأربعة. ووجدوا ألوان العين أربعة: أكحل وأزرق وأشهل وأشعل. وألوان الشعر أربعة: أسود وأشيب وأحمر وأشقر.

ووجدوا المطالب العلمية أربعة: «هل؟» وهو يبحث عن وجود الشيء هل هو أيس؟ أم هو ليس[٢]؟ وإنما يطلب العلم ما هو أيس، وما هو ذلك الشيء في طبيعته وذاته، جوهر هو أم عرض؟، ثم يعلم ما هو من ذلك، وكيف هو ـ بمعنى أي الأشياء هو ـ، وإنما يطلب علم ذلك لنفصله عن

---

(١) م: المنقاوة.

(٢) يس بمعنى حيث هو، وليس بمعنى حيث لا هو. انظر إيضاح هذا في «رسائل الكندي الفلسفية» جـ ١، ص ١٨٢.

غيره، ولـمَ هو، وهي باحثة عن علة الشيء، لِمَ هكذا هو؟ ولِمَ هكذا كـ ن؟[١].

ووجدوا الكيفيات المؤثرة فينا أربعاً: الحرارة المفرّقة بين الأشياء ومخالفاتها، والمفرّقة بين الأشياء وذواتها، والبرودة الضامة بين الأشياء من ذوات أنفسها عسيراً، ومن ذوات غيرها يسيراً، والرطوبة الحاضرة[٢] للأشياء من ذوات أنفسها عسيراً ومن ذوات غيرها يسيراً. والأعضاء الرئيسية أربعة: الدماغ، والقلب، والكبد، والانثيين.

فلما كثر عليهم تشاكل الأربعة وتناسبها، ركّبوا على العود أربعة أوتار بعشر طاقات، لتوجد منها الأعداد العشرة التي هي التقت في الثاني [كذا]. فجعل في الزير طاقة، وفي المثنى طاقتان، وفي المثلث ثلاث طاقات، وفي البم أربع طاقات، فتمّت مشاكلتان في عشر طاقات وأربعة أوتار، ثم صبغوها بألوان النقوش السحابية التي تُرى قبالة الشمس، فإنها تُرينا ألوان العناصر الأربعة.

فإن رأيت قوساً ذا أربعة ألوان كان بطانتها خمرياً، ثم فوقه خضرة فرسه [كذا]، ثم فوق الخضرة صفرة، ـ حمرة [في] ظاهر القوس. فصبغوا كل وتر ليدلّ على نسبته إلى إحدى الطبائع ـ التي عليها بنية الجسد من المرئي ـ والتي هي كالجنس للبدن وهي أربعة: الصفراء، والسوداء، والبلغم، والدم.

ولما أرتنا الطبيعة تلك الألوان دالة على العناصر، احتالت الفلاسفة لإظهار آثار الطبيعة بآلة ترينا إياها وتوجدها[٣] لنا حسّاً. فالزير يشبّه

---

(١) انظر إيضاح هذا في «كتاب الكندي في الفلسفة الأولى»، المرجع السابق، ص ٨٢.

(٢) م: الحاضرة.

(٣) م: وتوجد ناها.

بالصفراء، والمثنى بالحمرة والدم، والمثلث ببياض البلغم، والبم بسواد السوداء.

وأما الذين ذهبوا إلى الرأي في شدّهم وتراً خامساً تحت الزير وسمّوه «الحادّ» فإنهم وجدوا عدد الخمسة من الطبيعة الأولى والعناصر الخسمة، ووجدوا أن الخمسة إذا ضوعفت كان منها العشرة، ووجدوا ازدواج العشرة في خسمة أعداد، وانفرادها في خمسة، ووجدوا الحواس خمساً نحس بها الظاهرات، وحواس أخرى باطنات ـ عقلية ـ عددها خمس وهي: الفكر، والذكر، والذهن، والتمييز [والإدراك] نحس بها الباطنات. ووجدوا أن الكواكب خمسة، والأصابع خمس.

وقد تظهر الطبيعة لعلة موضع الوتر الخامس إصبعاً لعلة التشاكل، وإن لم ينفرد الخامس بمركز مفرد، لأنه لما كانت الخنصر للزير، كانت الزيادة للحاد المنسوب إلى الفلك الذي هو أسرع من النار حركة، ولذلك لا تكون تلك الزيادة ساكنة لمشاكلتها عنصرها، وإنما كان قصدهم فيه[1] زيادة صوت خامس.

ووجدوا أن دوائر العروض العامة لجميع أنواع الشعر خمس. ووجدوا الأسماء المقوّلة خمسة التي هي: الجنس، والنوع، والفصل، والخاصية، والعرض.

ووجدوا أن الفاصلة الكبرى لا تكون أكثر من خمسة أحرف: أربعة متحركة وحرف ساكن.

ووجدوا أن المبادىء خمسة وهي: الحركة، والزمان، والمكان، والهيولى، والصورة.

---

(١) م: فيه إلى زيادة.

وإن [أسباب] تغيّر الهواء الذي هو سبب الكون والفساد خمسة وهي [أولاً]: أزمنة أرباع السنة، والثاني: طلوع الكواكب وسقوطها، والثالث: هبوب الرياح، والرابع: البلدان، والخامس: البخارات الصاعدة.

ووجدوا حالات الجسد خمساً: خصباً، ونحافة، [؟]، [؟][1]، واعتدالاً.

ووجدوا الكلام كله لا يخلو في معناه من خمسة أشياء: إما أن يكون صدقاً كله، أو كذباً كله، أو يكون الصدق فيه أكثر من الكذب، أو يكون الكذب فيه أكثر من الصدق، أو يكون الكذب والصدق فيه متساويين.

ووجدوا عامّة [؟][2] خمسة أضلاع، أو مجسّماً ذا خمس قواعد. ووجدوا أنه ليس في كلام العرب بناء في الأسماء والأفعال أكثر من خمسة أحرف.

فلما كثرت عطايا الخمسة المشاكلة لأعداد الطبيعة التي هي: النار، والهواء، والأرض والماء والفلك، وإنها متى ضوعفت كان منها العدد العشرة ـ التي هي نبض الشريان المنقاد للنقرات والطنين ـ، شدّوا وتراً خامساً وسموّه الحاد.

أما الستة والسبعة فكثيرة التناسب، ولم أذكرها لأن من يستعمل هذين العددين ـ في هذه الآلات ـ من الأوتار قليل.

وأما الثمانية فإن الذي كان يستعملها داود النبي لتمجيد الباري جلّ وعزّ، والعلة في اختياره الثمانية أنه وجد أجناس الإيقاعات وأمهاتها ثمانية، والأجزاء السليمة في حشو البيت من الشعر ثمانية، والمذاقات[3]

---

(١) م: وملزراً وسحيقاً ومعتدلاً.

(٢) م: البات.

(٣) م: والمنافات.

ثمانية، والأراييح ثمانية، والمجسّات ثمانية، والأمزجة ثمانية، والمؤثّرات العلوية ثمانية: الشمس، والقمر، والكواكب الخمسة، والجوزاء[1]. وأصناف الجواهر التي تدخل النار وهي الأفلاز ثمانية. والحروف التي بها يوصل الكلام ثمانية [وهي]: ب ح د ر س ص ط ع فتلك الأجناس وهي ثمانية.

ووجدوا المزاجات ثمانية وهي: الحار الرطب، والحار اليابس، والبارد الرطب، والبارد اليابس، والحار، والبارد، والرطب، واليابس. والجواهر النارية ثمانية: الذهب، والفضة، والنحاس، والرصاص، والصفر، والزنك والحديد، والزئبق. والترابية ثمانية: الزرنيخين، والكبريتين، والملحين، والبورقين، وكذلك اللؤلؤ، الزجاج، والزبرجد، والبلور، والجزع، والعقيق، والياقوت، والبيجاذ. والمذاقات [ثمانية]: حلو، وحامض، ومر، ومالِح، وحريف، وبشع، وعفص، وتفه ـ وهو ما لا طعم له كبياض البيض ـ والألوان [ثمانية]: بياض، وسواد، وحمرة، وخضرة، وصفرة، وغبرة، وقرمز، واسمانجوني[2].

وأما الأجزاء السليمة في حشو البيت من الشعر ـ التي هي ثمانية ـ: فعولن، فاعلن، مفاعيلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن[3]، مفعولات، مستفعلن.

وإيقاعات النقر ثمانية ـ وهي التي تلقب بالغناء ـ: ثقيل أول، وثقيل ثاني، وماخوري، وخفيف ثقيل، ورمل، وخفيف رمل، وخفيف خفيف، وهزج.

---

(١) م: والجوزهر.

(٢) الاسمانجوني هو اللون اللازوردي، أو كما نسميه باللغة الدارجة «السماوي».

(٣) م: متفاعلتن مفاعلن.

وبعد هذه الأجناس صنع داود آلة ذات ثمانية أوتار، في حكاية المزمور الذي يقول فيه بالعبرانية.

وهذه الأجناس الثمانية حركات وسكون في بيت الشعر الملحّن وهي: الأسباب، والفواصل، والأوتاد، والغايات.

والسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرّك وساكن مثل: هَلْ، بَلْ، قم، ويلزمه من الحشو في الشعر «فُعْ»، فالدائرة [٥] علامة للمتحرك، والخط [ـ] علامة للساكن، والفاء والعين حشوة في هذا الجزء، وهذا السبب خفيف [٥ ـ][١]. والسبب الثاني يلقب بالثقيل مثل: لَمَ، نَمَ، سَمَ [٥٥].

والوتد وتدان: الأول نقرتان وإمساك، وهو حرفان متحرّكان فساكن مثل عِنَبْ، طَرَبْ [٥٥ ـ]، ويلزمه من الحشو «فَعِلْ»، وهذا الوتد مجموع. والثاني نقرة وسكون ثم نقرة وهو حرف ساكن بين متحرّكين مثل: طابَ، غابَ [٥ ـ ٥] وهو «فاعِ»، وهذا الوتد مفروق.

والفاصلة ثلاثة أحرف متحرّكة وحرف ساكن مثل: عِنَبَة [٥٥٥ ـ]. والغاية[٢] اربعة أحرف متحركة [فساكن]، وهي أربع نقرات وإمساك مثل: حَبَسَهُمْ ونحوها [٥٥٥٥ـ]، وليس أكثر من هذه الحركات في أشعار العرب.

فالكلمة التي تبتدىء بالسبب[٣] ثم بعد ذلك بالوتد ـ مثل فاعلن ـ [هي] خماسية: نقرة وإمساك ونقرتان وإمساك [٥ ـ ٥٥ـ]، وفعولن خماسية [أيضاً] وهي وتد وسبب: نقرتان وإمساك ونقرة وإمساك [٥٥ ـ ٥ـ]، ثم

---

(١) م: مجموع.

(٢) يسمي العروضيون الغاية في الكتب الحديثة «الفاصلة الكبرى»، كما أنهم يجمعون الأسباب والأوتاد والفواصل بالجملة الآتية: لم أر على ظهر جبلن سمكتن.

(٣) م: في كلمة ولا تبتدي بغير السبب.

مفاعيلن وتد وسببين: نقرتان وإمساك، ونقرة وإمساك [مكررة ٥٥ ـ ٥ ـ ٥ـ]، ثم فاعلاتن سببين ووتد [٥ ـ ٥٥ ـ ٥ـ]، ثم مفاعلتن وتد وفاصلة [٥٥ ـ ٥٥٥ـ].

فالنغمة هي الحرف من نوع الشعر كما كانت من عدد المتحرّكات خماسية أو سباعية، وعلى حسب ما هي عليه من البنية ـ أعني الأسباب والأوتاد والفواصل والغايات ـ، وقد رسمت لك من ذلك ما تبلغه إرادتك، فقس عليه ما يرد عليك من الإيقاعات كلها فإنها راجعة إليه.

أما الإيقاعات، فالثقيل الأول: ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما أبتُدىء به.

والثقيل الثاني: ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة ساكنة، ثم [نقرة] متحركة، ثم يعود الإيقاع كما أُبتدىء به.

والماخوري: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعه ورفعه، ورفعه ووضعه زمان نقرة.

[وخفيف الثقيل: ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منها زمان نقرة] وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات [زمان] نقرة.

[والرمل: يبدأ بفردة منفردة، ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه زمان نقرة].

[وخفيف الرمل: ثلاث نقرات متحرّكات ثم يعود الإيقاع كما أبتُدىء به].

[وخفيف الخفيف][1]: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة.

---

(١) م: الرمل.

والهزج: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين[1].

---

(١) م: نقرة. والإيقاعات الموضوعة داخل قوسين ساقطة في المخطوطة وقد أثبتها نقلاً عن الرسالة الثالثة «رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى».

المقالة الثانية

[في تأليف اللحون]

وإذ قد شرحت له العلّة في عمل الأوتار، وأصناف المذاهب فيها، فإني ذاكر لك كيف ينبغي للموسيقار أن يأخذ نفسه بلزوم الأمر الطبيعي في كلّ ما يحاوله من الأمور العوديّة وهي أربعة أشياء: حسن النغمة، وخفّة الأصابع، وترتيب الأوتار، ووزن أبيات الشعر.

أمّا نغمة الموسيقار فإنّها إن كانت حادّة دقيقة استدللنا على أنّ الغالب على طباعه الحرارة، فينبغي أن يكون غناؤه في الزمان البارد، لأنّ الحرارة منقية لطيفة.

وإن كان جهيراً باعتدال كان الغالب عليه البرودة والرطوبة، وصوته غليظاً مضطرباً، وذلك لأن البارد يقبض المجاري، والرطوبة ترعد.

ومن كان تركيبه الحرارة والرطوبة فصوته معتدل جهير، وذلك لأنّ الرطوبة تليّن المسالك، والحرارة تنقّي، فإذا ركبت الحرارة مع الرطوبة اعتدل.

ومن كان في تركيبه البرودة واليبوسة كان صوته أبحّ[1] خشناً، وذلك لأنّ

---

(١) م: أخ.

البارد يقبض، واليابس يخشّن ومن ذلك تكون البحوحة ـ، فينبغي له أن يتغنّى في الزمان الحارّ الرطب.

أمّا تأليف اللحون فيقسم أوّلاً إلى قسمين، أحدهما: صنعة الأوتار وتأليف بعضها إلى بعض، ومعرفة ما فيها من الدلالات على التشاكل والازدواج، وجماعة ذلك وتفصيله، ووجود ما يستقيم منه ويصحّ، ويستحيل ويفسد. وينقسم ذلك إلى ثلاثة أقسام:

[أ] أحدها الطربي واللهوي والتلذّي والتنعّمي والتكرّمي.

[ب] والثاني للجرأة والنجدة والبأس والإقدام ويسمّى الجريء.

[جـ] والثالث للبكاء والحزن والنّوح والرقاد ويسمّى الشجوى. وهذه أقسام أحد القسمين الأوّلين.

والثاني: الطنيني واللحون ومعرفة مخرجها من الفم، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

[أ] التسبيح والتهليل والتضرّع، والتخشّع، وهو ألينها.

[ب] والثاني للطرب واللّهو، وهو أفخمها.

[جـ] والثالث للحزن والنّوح وهو أشجاها.

ثمّ ينظر إلى سنته وفي أي ربع هو منه، ومن الزمان، ومن أرباع النهار، ويعدّل ذلك. فإن كان شابّاً والزمان صيفاً، جعل غناءه في آخر يومه أو في أوّل ليلته، وينظر مع ذلك إلى طباعه وما يميل إليه من المزاج.

وإن كان شيخاً والزمان شتاء، جعل غناءه أوّل النهار، وإن كان بارد المزاج جعل غناءه في الربع الثاني من النهار، وإن كان المزاج الغالب عليه الصفراء وكمال الشباب جعل غناءه بعد نصف النهار.

ثمّ ينظر، فإن كان يريد الانتقال من ايقاع إلى ايقاع، فينبغي له أن يجعل

انتقاله من خفيف الثّقيل الأوّل إلى الثّقيل الأوّل، ومن الثّقيل الثاني إلى الماخوري، ومن الماخوري إلى الثقيل الثاني، ومن خفيف الرمل ومن ثقيل الرمل إلى الماخوري.

وإذا كان الموسيقي حاذقاً فوقف عند النقرتين الأخيرتين من ثقيل الرمل، ثمّ تلاها بالنقر، ووقف[١] وقفة خفيفة، ثمّ ابتدأ بالماخوري، وكذلك من الماخوري إلى ثقيل الرمل [كانت] هذه[٢] الاستحالات والانتقالات جميعها مؤتلفة.

أمّا أي الايقاعات يجب أن تُكسى لأي الأشعار؟ فإنّه ينبغي أن تكسى الأشعار المفرحة ـ مثل الأهزاج والأرمال والخفيف وما كان من المعاني الهزجيّة بمثل[٣] الثقيل الأوّل والثاني.

وما كان من المعاني الاقدامية[٤] وشدّة الحركة والتعجّل بمثل الماخوري وما وازنه.

وينبغي أن يستعمل في كل زمان من أزمنة النهار ما يوافق ويشاكل لذلك الزمان من الايقاعات، [ففي أوّلها]: المجدية والمكرميّة والجوديّة والسمحيّة، وهما الثقيل الأوّل والثاني.

وفي أواسطها وعند قوّة النفس: الايقاعات الاقداميّة والتجربة البأسيّة وهو الماخوري.

وفي أواخرها، وعند انبساط النفس: الايقاعات الطربيّة والسروريّة وهي الأهزاج والأرمال والخفيف.

---

(١) م: فوقف.

(٢) م: فهذه.

(٣) م: كان مثل.

(٤) م: + والتجربة.

وعند النوم ووضع النفس: الايقاعات الشجويّة، وهي الثقيل الممتدّ وما شاكله.

وينبغي له أن يعلم ما يعرض لبلده من الزمان الخارج عن الطبع، وذلك على أربع جهات من ارتفاعها فيجعلها باردة، ومن انخفاضها فيجعلها حارة، ومن الجبال التي تسترها من هبوب الشمال فيها فتكون أسخن، ومن هبوب الجنوب فتكون أبرد، أو تكون إلى الشمال أقرب فتبرد، أو إلى الجنوب أقرب فتسخن، أو تكون بريّة حجريّة فتبرد، أو سبخة فتسخن.

المقالة الثالثة

في مشاكلة الأوتار

أمّا الزير فروح لا جسم له، والزير مشاكل لربع الفلك الذي من أوّل جزء من وسط السماء، وهذا الربع لونه أصفر، ومن أرباع البروج المثلثات الناريّة، ومن أرباع السنة أوّل جزء من السرطان إلى آخر السنبلة، ومن أرباع الشهر من وقت تربيع القمر الأيسر إلى استقباله [للشمس]، ومن حالات الكواكب من وقت المقام الأوّل إلى مقابلة الشمس، ومن الكواكب المرّيخ، ومن أركان العناصر النار، ومن الرياح الجنوب، ومن الجهات المشرق، ومن فصول السنة الصيف، ومن أرباع الشهر من أوّل اليوم السابع إلى الرابع عشر، ومن أرباع اليوم من ثلاث ساعات إلى نصف النهار، ومن أركان البدن الصفراء، ومن أرباع العمر الشباب، ومن الأعضاء الرئيسيّة القلب، ومن قوى النفس المنبعثة في الرأس القوّة الفكريّة، ومن قواها في البدن القوّة الجاذبة التي تفعل بالحرّ واليبس، ومن أفعالها الظاهرة[1] في الحيوان الشجاعة والنجدة والبطش والسطو والكبر والجرأة والإقدام والمكابرة.

---

(١) م: الظاهر.

المثنى لا روح له ولا جسميّة. أمّا المثنى فإنّه مناسب من أرباع الفلك اربع الذي من أوّل جزء من الطالع إلى أوّل جزء من وسط السماء، وهذا الربع لونه أبيض بحمرة[١]، ومن أرباع البروج المثلثة الهوائيّة، ومن أرباع الشمس من أوّل الحمل إلى آخر الجوزاء، ومن أرباع القمر من أوّل الاجتماع إلى أن يبلغ أوّل تربيعه[٢]، ومن حالات الكواكب من خروجها من الشعاع إلى المقام الأوّل، ومن الكواكب المشتري، ومن أركان العناصر الهواء، ومن الرياح الصبا، ومن فصول السنة الربيع، ومن الجهات يسرة المشرق، ومن أرباع الشهر من مستهلّه إلى اليوم السابع منه، ومن أرباع اليوم منذ طلوع نصف قرص الشمس إلى ربع النهار، ومن أركان البدن الدم، ومن أرباع العمر الحداثة، ومن قوى النفس المنبعثة من الدماغ ما يسمّى[٣] التخيّل، ومن قواها في البدن القوّة الهاضمة وتفعل بالحرارة والرطوبة، ومن الأعضاء الرئيسيّة الكبد، ومن أفعالها في الحيوان حسن الخلق والضحك والطرب والسرور والمزح والحياء واللّهو والعدل والإنصاف وحبّ البرّ والمودّة.

المثلث جسم وروح. أمّا المثلث فإنّه مناسب من أرباع الفلك الربع الذي من أوّل جزء من الطالع إلى أوّل جزء من الربع، وهذا الربع لونه درّي أسمر، ومن أرباع البروج المثلثة المائية، ومن أرباع الشمس من أوّل جزء من الميزان إلى آخر جزء من القوس، ومن أرباع القمر من وقت استقبال الشمس إلى أن تصير في تربيعها الأيمن، ومن حالات الكواكب من وقت مجاوزة المقابلة إلى المقام الثاني، ومن الكواكب الزهرة، ومن

---

(١) م: حمرة.

(٢) م: تربيعها

(٣) م: المسمّى.

أركان العناصر الماء، ومن الرياح الدبور[1] ومن فصول السنة الشتاء، ومن الجهات الشمال، ومن أرباع الشهر من اليوم الرابع عشر إلى الحادي والعشرين، ومن أرباع اليوم من وقت ميل الشمس إلى ثلاث ساعات تبقى من النهار، ومن أركان البدن البلغم، ومن أرباع [عمر] الإنسان الكهولة ومن قوى النفس المنبعثة في الدماغ القوى الذكريّة، ومن الأعضاء الرئيسيّة الدماغ، ومن قواها في البدن القوى الدافعة وتفعل بالبرد والرطوبة، ومن أفعالها[2] الظاهرة في الحيوان العفّة واللّطف والجبن واللين والتودّد.

البم جسم بغير روح. أمّا البم فإنّه مناسب من أرباع الفلك لأوّل جزء من الربع[3] إلى آخر جزء من الطالع، وهذا الربع يدلّ على الأدمة، ومن أرباع البروج المثلثات الأرضيّة، ومن أرباع الشمس من أوّل الجدي إلى آخر الحوت، ومن أرباع القمر من وقت تربيعه الأيمن إلى وقت المحاق، ومن حالات الكواكب من وقت المقام الثاني إلى دخولها في التغريب، ومن الكواكب زحل، ومن الأركان الأرض، ومن الرياح الشمال، ومن فصول السنة الشتاء، ومن [أرباع] الشهر من الحادي والعشرين إلى آخره، ومن أرباع العمر الهرم، ومن الأعضاء الرئيسيّة الأنثيين، ومن القوى المنبعثة في الرأس القوّة الحفظيّة، ومن قواها في البدن القوّة الممسكة بفعل البرد والتيبّس، ومن أفعالها الظاهرة في خلق الحيوان الحلم والوقار والتودّد والتمهّل.

---

(١) الريح الغربيّة.

(٢) م: أمثالها.

(٣) م: الرابع.

وقد يظهر بحركات الأوتار للنفس ـ كيف انتقلت في الحركات على حسب ما قدّمناه من طبعها ومناسبتها ـ ما يكون ظاهر الحسّ منطبعاً في النفس. فممّا يظهر في حركات الزير من أفعال النفس: الفرحية والعزية والغلبيّة وقساوة القلب والجرأة والإقدام والزهو والنخوة والتجبّر والتكبّر، وهو مناسب لطبع الماخوري.

ويحصل من فعل هذا الوتر [وهذا] الايقاع: أن يكونا مقوّيين للمرّة الصفراء محرّكين لها، مع اجتماع الزمان الشتوي والنومي وسنّ الموسيقاري وطباعه، وإذا قوي هذا الطّبع والمزاج أذاب البلغم وقطّعه ورقّقه وأسخنه.

وممّا يلزم المثنى من تلك الأفعال: السروريّة والطربيّة والفرحيّة والجوديّة والكرميّة والتعطّف والرأفة والرقّة، وهو مناسب للثقيل الأوّل والثاني.

ويحصل من قوّة هذا الوتر وهذين الايقاعين: أن يكونا مقوّيين للدم وطباعه وحركاته ولطافته وسجيّاته، ويكسران عادية السوداء ويقمعانها ويمنعان أفعالها.

وممّا يلزم المثلث من تلك الأفعال: الجينيّة والمراثي والحزن وما يشجي وذكر الغابر[1] وأشباه التضرّع، وهو مناسب للثقيل الممتدّ.

ويحصل من هذا الوتر وهذا الايقاع[2]: أن يكونا محرّكين للبلغم مطلقين

(١) م: المغاني.

(٢) م: وهذين الايقاعين.

له زائدين في اعتداله ـ إن كان معتدلاً ـ، أو معدّلين له مسكنين للصفراء مانعين لتسليطها مطفيين لحدّتها.

وممّا يلزم البم من تلك الأفعال: الفرحية تارة والسروريّة تارة والتحبّب والزهو، وهو مناسب الهزج والرمل.

ويحصل من هذا الوتر وهذه الايقاعات: أن تكون مقوّية للسوداء زائدة في حركاتها مطفية للدم، ولها[1] من الأغاني: النوح والشكوى وذكر حنين الألف والطير والإبل وبكاء الرسوم والآثار والدمن.

التركيب

فإذا مزج كل وترين منها مزاجاً طبيعيّاً كمزاج الطبائع، ظهر آثارها في أفعال النفس غير ما كان على الانفراد.

فمزاج الزير والمثلث كممازجة الشجاعة والجبن، ويتولّد بينهما اعتدال وائتلاف، كمزاج آخر الصيف بأوّل الخريف.

وممازجة المثنى والبم كممازجة السرور والحزن ويتولّد بينهما اعتدال وائتلاف كآخر الشتاء وأوّل الربيع وذلك كالسوداء والدم.

وقد تظهر لنا أيضاً خواص من تأثيرها من جهة الدساتين، وبنقل أوضاع الأصابع، والابتداءات والمقاطع، ما يمكّن المرتاض أن يقف منها على حالات عند فحصه واستبانته[2].

أمّا الزير فإنّ الذي يحصل من أثره في النفس حركة الشجاعة، ومن طبع الشجاعة الملك والجود والكرم. ومن طبع المثلث الجبن والانخذال.

---

(١) م: وله.

(٢) م: ما يمكّن المرتاض أن يقف ومنها ما يمكن عند فحصه واستبانته على حالات كثيرة.

ومن طبع المثنى الجبن والنذالة والنحل والندامة والضعة. ومن طبع البم الحلم والزكانة[1] والرصانة، ومن طباعه[2] أيضاً السرور تارة والحلم تارة، مع الأفكار الرديئة والكمد وانقطاع الطبع وانخذال النفس.

في العشرة أوتار

أمّا داود فإنّه ـ بعد الآلة ذات الثمانية الأوتار ـ صنع آلة ذات عشرة أوتار، لأنّه وجد أصابع اليدين عشرة تقع [على] كلّ الثّقوب العشرة في السرناي. ووجد مخارج النغم بالثمانية وعشرين حرفاً من عشرة مواضع في الفم المهيّأ كالدواة، واللّسان فيه كالقلم، والريق كالمداد.

وقال في المزمور[3] الثاني والثلاثين: سبّحوا أيّها الأبرار فإنّ للباري يحقّ التّسبيح واشكروه، [وفي المزمور الثالث والثلاثين] بعبارة داود «عشرة أوتار»: سبّحوه تسبيحة جديدة وعزوفاً بالصّوت الحسن لأنّ لفظ ربّ العالمين لفظ مستقيم. ويريد بالمستقيم الايقاع الموزون.

أمّا مخارج الكلام فهي عشرة:

[١] هوائيّة تخرج من الصدر [مثل]، أ، ي.

[٢] حلقية تخرج من الحلق [مثل]: ح، خ.

[٣] لهويّة تخرج من اللّهاة [مثل]: ع، غ.

[٤] حنكيّة تخرج من الحنك [مثل]: م، ن.

[٥] نواجذيّة تخرج من النواجذ [مثل]: ض، ظ.

---

(١) الزكانة إصابة الظنّ وصدق الفراسة.

(٢) م: طباع

(٣) م: المزمار

[٦] لثويّة تخرج من اللّثة [مثل]: ث، ذ.

[٧] زلقيّة تخرج من رأس اللسان [مثل] ص، س.

[٨] شفويّة تخرج من الشفّة [مثل]: ف.

[٩] قطعيّة تخرج من قطع الفم [مثل]: د، ت.

[١٠] [؟]. . .(A)

ووجدوا خطوط الأشكال عشرة في البسيط والجثّة: قطر الدائرة وإحاطتها، وخطّ القوس، والوتر، والسهم، وخطّ المثلث، وخطّ العمود ـ وهذه سبعة في البسيط ـ، وثلاثة في الجثّة: خطّ في القامة والعمق، وخطّ يسمّى قطر الجثّة يؤخذ من إحدى زوايا الطول إلى إحدى زوايا العرض، وخطّ مسقط حجر الجثّة.

ووجدوا أُكر العالم عشرة: كرة الحركة الأولى، وكرة الكواكب الثابتة، وكرة زحل، وكرة المشتري، وكرة المرّيخ، وكرة الشمس، وكرة الزهرة، وكرة عطارد، وكرة القمر، وكرة الهواء والنار وكرة الأرض والماء ـ وهذه هي الطبيعة ـ. وكذلك وجدوا الاعطام [كذا] المخلوقة في العالم عشرة: [. . .](١) الشمس إلى الأرض.

وكذلك عدد ثقوب الناي الرومي الذي على الزق عشرة ـ تقع عليها خمس أصابع لأنّ كلّ ثقبين لأصبع ـ.

والمقولات على جميع الأشياء عشرة وهي: الجوهر [والعرض]، والكم والكيف، والمكان والزمان، والحال والهيئة، والعلّة والمعلول.

(A) لا ذكر للعاشر في المخطوطة.

(١) م: بياض. أمّا الأكر فعددها إحدى عشرة على ما في أعلاه.

ووجدوا الأحرف التي لا نظير لها ولصورها عشرة: أ ف ت ك ل م ز و هـ ي.

والنسب العدديّة عشرة: خمس تسمّى الأطراف العظمى، وخمس تسمّى الأطراف الصغرى.

. . . .

في ايقاع الثقيل الأوّل قول ذي الرمة[١]

قف العيس في أطلال ميّة فأسال رسوماً كأخلاق الرداء المشلشل

في خفيف الثقيل الأوّل قول الأحوص

إن ليلى [لا] يمضي عنّا[٢] وطالا لا أرى غمّه يريد زوالا

في ايقاع الثقيل الثاني قول جميل

عرفت مصيف الحي والمتربّعا كما خطت الكفّ الكتاب المرجعا

في ايقاع خفيف [الثقيل] الثاني قول جميل وهو الماخوري:

مخطوطة المتنين مضمرة الحشا ريّا الروادف خلفها ممطود

وفي ايقاع ثقيل الرمل قول الأعشى:

وشمول تحسب العين إذا أضعفت ترويها يوم الريح [كذا][٣]

وفي ايقاع خفيف الرمل قول سلمى جارية محمود الورّاق

---

(١) هذه آخر صفحة من المخطوطة، ويبدو لي أنّ هناك بعض أوراق ضائعة قبل هذه الأشعار، إذ لا يوجد اتّصال بينها وبين الفقرة التي سبقتها، وربّما تكون هذه الأشعار من إضافة الناسخ.

(٢) م: يمضي عنّا

(٣) كذا ورد في المخطوطة وهو غير موزون، ولم أعثر على أصل هذا البيت في ديوان الأعشى.

صبراً على مضض الهوى صبرا ذقت الهوى فوجدته مرّا

وهذه قصائد أحمديّات على أوزان الايقاعات:

في ايقاع الثقيل الأوّل

]و] قد عناه القلب من شجوه ما أسبل الدمع على خدّه

في ايقاع خفيف الثقيل الأوّل

لاح شيب بمفرق الرأس مني وابن عشرين لم يجز أن يشيبا

وله

عليل ومحزون ولو ان رأيته بكيت كما تبكي إليك السواجم

وله

خيال زارني سحرا أثار الهمّ والفكرا

وفي ايقاع خفيف الثقيل الثاني وهو الماخوري

أهاجرتي مهلاً أقلّي من الهجر[1] فكم يلبث العطشان في البلد القفر

وقوله

هذا حبيبك عاودت أشجانه لم يستطع [من] شوقه كتمانه

وفي ايقاع ثقيل الرمل

---

(١) م: أقلي من هجري

الرسالة الثالثة

رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى

مخطوطة دار الكتب الوطنية ببرلين

بسم الله الرحمن الرحيم [illegible]

رسالة الكندي في اجزا خبرية في الموسيقى

انار الله لك من خفيات الامور موضحات الرسوم افضل العلوم سالت ابلغ
الله لك الخيرات ابيان [illegible] الايقاعات وكميتها وكيفية ترتيبها وازمانها
وكيفية استعمال [illegible] في الزمن المحتاج اليها فيه اذ كان اهل هذا
[illegible] لا غلب عليهم فيها لزوم العادة لطلب موافقة
[illegible] الاوجه من ترتيبها لجهلهم عليه عادة
[illegible] من استعملها على حسب الترتيب الاوجب
[illegible] ان يكون ذلك من احد الاسباب
[illegible] مراه كله وان اجعله لك باوجز لفظ واقرب معنى مختصرا من
البراهين ليسهل بذلك [illegible] عليك فيه المونة واضيف الى
ذلك ما ناسبه في الشكل والله موفقنا وهو ولي الحق ومبدع الخلق واذ كان
غرضنا في هذه الاجزا الخبرية من الموسيقى الايجاز والاوجب ان يقتصر من ذكر
الايقاعات على العناصر التي هي كالجنس لسائر الايقاعات واضافتها الى
الاعداد اشرف الاضافات ونذكر من ذلك ما تستعمله اهل دهرنا ونلغي
ذكر ما سوى ما كانت تستعمله الاوايل في الدهر السالف اذ كان ذلك
من احد المستعملات للفكر ونحصر ذلك في مقالتين وثمانية فصول فنبتدي
بشرح فصول المقالة الاولى من هذا الكتاب وهي اربعة فصول الفصل
الاول من المقالة الاولى في الايقاعات الفصل الثاني في كيفية الانتقال
من ايقاع الى ايقاع الفصل الثالث في كمية الموسيقى اي الايقاعات المرتبة
لاي الاشعار المشاكلة الفصل الرابع في كمية الموسيقى للايقاعات والاوزان
السمرية على حسب الازمان الواجب ذلك فيها المقالة الثانية اربعة
فصول الفصل الاول في مشاكلة الاوتار لارباع الفلك ولمرابع البروج

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

ربِّ يسِّر

رسالة الكندي في أجزاء خبريّة في الموسيقى

أنار[1] إليه لك من خفيّات الأمور بموضحات الرسوم أفضل العلوم. سألت ـ أباح الله لك الخيرات - إيضاح أصناف الايقاعات وكمّيتها، وكيفية ترتيبها وأزمانها[2]، وكيفيّة استعمال الموسيقى لها في الزمن المحتاج إليها فيه، إذ كان أهل هذا العصر من أهل هذه الصناعة الأغلب عليهم فيها لزوم العادة لطلب موافقة من حضرهم عند استعمالهم لها، وترك الأوجب في ترتيب ما جرت عليه عادة الفلاسفة المتقدّمين من اليونانيّين من استعمالها على حسب الترتيب الأوجب فيها. فرأيت إجابتك إلى ذلك رجاء منّي أن يكون ذلك من أحد الأسباب المبلغات بك مرادك، وأن أجعل ذلك بأوجز لفظ وأقرب معنى معرّى من البراهين، ليسهل بذلك لك الحفظ، وتخفّ عليك فيه المؤونة، وأضيف إلى ذلك ما ناسبه في الشكل، والله موفّقنا وهو وليّ الحقّ ومبدع الخلق.

وإذ كان غرضنا في هذه الأجزاء الخبريّة من الموسيقى الايجاز، فالأوجب أن نقتصر من ذكر الايقاعات على العناصر التي هي كالجنس

(١) م: آثار

(٢) هذه العبارة ساقطة في ح

لسائر الايقاعات ـ إذ إضافتها إلى الأعداد أشرف الإضافات ـ ونلغي ذكر ما سواه[1] ممّا كانت تستعمله الأوائل في الدهر السالف، إذ كان ذلك من أحد المستعملات للفكر، ونحصر ذلك في مقالتين وثمانية فصول، فنبتدئ بشرح فصول المقالة الأولى من هذا الكتاب وهي أربعة فصول:

الفصل الأوّل ـ من المقالة الأولى ـ: في الايقاعات.

الفصل الثاني: في كيفيّة الانتقالات من ايقاع إلى ايقاع.

الفصل الثالث: في كسوة الموسيقى ـ أي الايقاعات المرتّبة ـ لأي الأشعار المشاكلة.

الفصل الرابع: في كيفية [استعمال][2] الموسيقى للإيقاعات والأوزان الشعريّة على حسب الأزمان الواجب ذلك فيها.

المقالة الثانية، أربعة فصول:

الفصل الأوّل: في مشاكلة الأوتار لأرباع الفلك وأرباع البروج وأرباع القمر وأركان العناصر ومهبّ الرياح وفصول السنة وأرباع الشهر وأرباع اليوم وأركان البدن وأرباع [عمر] الإنسان[3] وقوى النفس المنبعثة في الرأس وقواها الكائنة في البدن وأفعالها الظاهرة في الحيوان.

[الفصل] الثاني: في مزاجات الألوان.

[الفصل] الثالث: في مزاجات الأراييح[4].

---

(١) م: سوى

(٢) لم تضف هذه الكلمة في ح

(٣) جاءت هذه الكلمة في المخطوطة تارة «الاسنان» وأخرى «الانسان»، وقد اختار ح الأسنان، واخترت أنا «أرباع العمر» نظراً لأن الكندي يستعمل هذه الكلمة في رسالته الثانية (انظر ص٢٦٦ منها)، ووردت أيضاً هكذا في رسالة الموسيقى لاخوان الصفا (ص٢٢٩ من طبعة بيروت).

(٤) وردت هذه الكلمة في المخطوطة عدّة مرّات، تارة بدون تنقيط «ارسح» وطوراً «اراتيح»، ويقصد بها المؤلّف «روائح» وربّما كانت هذه من تحريف الناسخ لكلمة «ارائج» لما جاء في قاموس تاج=

[الفصل] الرابع: في نوادر الفلاسفة في الموسيقى.

الفصل الأوّل من المقالة الأولى

في الايقاعات

أمّا الإيقاعات التي هي كالجنس لسائر الايقاعات، فتنقسم بثمانية ايقاعات وهي:

[١] الثقيل الأوّل.

[٢] الثّقيل الثاني.

[٣] الماخوري.

[٤] خفيف الثقيل.

[٥] الرمل.

[٦] خفيف الرمل.

[٧] خفيف الخفيف.

[٨] الهزج.

أمّا[1] الثّقيل الأوّل: فثلاث نقرات متواليات، ثمّ نقرة ساكنة، ثمّ يعود الايقاع كما ابتدئ به.

والثّقيل الثاني: ثلاث نقرات متواليات، ثمّ نقرة ساكنة، ثمّ نقرة متحرّكة، ثمّ يعود الايقاع كما ابتدئ به.

= العروس: «الأرج (محركة) نفح الطيب الطيبة الأريج والأريجة الريح الطيّبة وجمعها الأرائج، والأرج توهّج ريح الطيب».

(١) فإمّا الايقاع فهو أما.

والماخوري: نقرتان[١] متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة وبين وضعه ورفعه، ورفعه ووضعه[٢] زمان نقرة.

وخفيف الثقيل: ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منها زمان نقرة، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة.

والرمل: نقرة منفردة، ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعه ووضعه ورفعه[٣] زمان نقرة.

وخفيف الرمل: ثلاث نقرات متحرّكات، ثمّ يعود الايقاع كما ابتدئ به.

وخفيف الخفيف: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة.

والهزج: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين[٤].

الفصل الثاني من المقالة الأولى

في كيفية الانتقالات من ايقاع إلى ايقاع

أما الأوجب في كيفية استعمال الموسيقى لترتيب الانتقالات الايقاعية فهو: أن تجعل [الـ] انتقاله من خفيف الثقيل[٥] إلى الثقيل الأوّل، ومن الثقيل الأوّل إلى الماخوري، ومن الماخوري إلى الثقيل الثاني، ومن

---

(١) م: نقرات.

(٢) ح: وبين وضعة ورفعة ورفعة ووضعة.

(٣) ح: وبين وضعة ورفعة ورفعة ووضعة.

(٤) لشرح هذه الايقاعات وتدوينها بالعلامات الموسيقيّة الحديثة؛ انظر كتابي: «موسيقى الكندي».

(٥) م: خفيف ثقيل الأوّل، وكذا جاءت في ح، بينما لا يوجد في أسماء الايقاعات آنفة الذكر في الفصل الأوّل خفيف ثقيل الأوّل بل خفيف الثقيل.

خفيف الرمل إلى ثقيل الرمل[١]، ومن الهزج إلى خفيف الرمل، ومن ثقيل الرمل إلى الماخوري.

وإذا كان الموسيقي حاذقاً فوقف عند النقرتين الأخيرتين[٢] من ثقيل الرمل، ثمّ تلاها بالنقرة، ثمّ وقف وقفة خفيفة، ثمّ ابتدأ بالماخوري؛ وكذلك [في الانتقال][٣] من الماخوري إلى ثقيل الرمل: [كانت هذه][٤] الاستحالات جميعاً مؤتلفة.

الفصل الثالث من المقالة الأولى

في كسوة الموسيقى ـ أي الايقاعات المرتّبة ـ لأي الأشعار

إنّه يجب أن تكسي الأشعار المفرحة: بمثل[٥] الأهزاج والأرمال والخفيفة.

وما كان من المعاني المحزنة[٦]: فبمثل الثقيل الأوّل والثاني.

وما كان من المعاني الاقدامية والتحدّية وشدّة الحركة والتعجّل: فبمثل الماخوري وما وازنه.

الفصل الرابع من المقالة الأولى

في كيفية استعمال الموسيقى للايقاعات والأوزان[٧] الشعريّة على حسب ترتيب الأزمان الواجبة لذلك فيها

---

(١) يبدو أنّ المقصود بثقيل الرمل هنا هو الرمل المارّ ذكره في الفصل الأوّل.

(٢) م: الأخرتين.

(٣) لا توجد هذه الزيادة في ح.

(٤) م: فهو وكذا في ح.

(٥) م: مثل وكذا في ح.

(٦) م: المجزية.

(٧) م: والأوراد

والأوجب على الموسيقي أن يستعمل في كلّ زمن من أزمان اليوم ما شاكل ذلك الزمن من الايقاع.

مثلاً[1]: استعماله في ابتداءات الأزمان للايقاعات المجدية والكرميّة والجودية، وهما الثقيل الأوّل والثاني.

وفي أواسطها[2] وعند قوّة النفس للايقاعات الاقداميّة والتحدّية[3]، وهو الماخوري وما شاكله.

وفي أواخرها وعند انبساط النفس للايقاعات السروريّة والطربيّة، وهي الأهزاج والأرمال والخفيف.

أمّا عند النوم ووضع النفس فللإيقاعات[4] الشجويّة، وهو الثقيل الممتدّ وما شاكله.

---

(١) م: مثل وكذا في ح.

(٢) أوسطها وكذا في ح.

(٣) والمجدية.

(٤) م: والايقاعات، ح: للإيقاعات.

المقالة الثانية

الفصل الأول

في مشاكلة الأوتار لأرباع الفلك وأرباع البروج وأرباع القمر وأركان العناصر ومهبّ الرياح وفصول السّنة وأرباع الشهر وأرباع اليوم وإن كان البدن وأرباع عمر الإنسان وقوى النفس المنبعثة في الرأس وقواها الكائنة في البدن وأفعالها الظاهرة في الحيوان

أمّا كميّة عدد الأوتار [في العود][1] فأربعة وهي: البم والمثلث والمثنى والزير.

فأمّا الزير فإنّه جعل مناسباً من أرباع الفلك لأوّل جزء من وسط السماء[2] إلى آخر جزء من المغرب، ومن أرباع البروج ومن أوّل جزء من السرطان إلى آخر جزء من السنبلة، ومن أرباع القمر من وقت تربيعه الأيسر للشمس إلى استقباله [لها][3]، ومن أركان العناصر إلى النار، ومن الرياح إلى الجنوب، ومن فصول السنة إلى الصيف، ومن أرباع الشهور من أول اليوم السابع إلى الرابع عشر، ومن أرباع اليوم من نصف النهار إلى مغيب نصف

---

(١) لا توجد هذه الإضافة في ح.

(٢) م: الشمال.

(٣) لا توجد هذه الإضافة في ح.

القرص، ومن أركان البدن إلى الصفراء، ومن أرباع [عمر] الإنسان إلى الشباب[1]، ومن قوى النفس المنبعثة في الرأس إلى القوّة الفكريّة، ومن قواها في البدن إلى القوّة الجاذبة، ومن أفعالها الظاهرة في الحيوان إلى الشجاعة.

[أمّا المثنى] فيناسب من أرباع الفلك آخر جزء من المغرب[2] إلى أوّل جزء من الطالع، ومن أرباع البروج من أوّل الحمل إلى آخر الجوزاء، ومن أرباع القمر من أوّل مقارنته للشمس إلى أوّل تربيعه لها، ومن أركان العناصر الهواء، ومن الرياح الصبا، ومن فصول السنة إلى الربيع، ومن أرباع الشهر من أوّل يوم من الشهر إلى السابع منه، ومن أرباع اليوم منذ طلوع نصف القرص إلى أن تتوسّط الشمس السماء، ومن أركان البدن الدم، ومن أرباع [عمر] الإنسان الحداثة، ومن قوى النفس المنبعثة في الرأس القوّة المسمّاة الفنطاسيا[3] وهي المخيّل، ومن قواها في البدن القوّة الهاضمة، ومن فعالها الظاهرة في الحيوان العقل[4].

المثلث مناسب من أرباع الفلك أوّل جزء من الطالع إلى أوّل جزء من الرابع، ومن أرباع البروج لأوّل جزء من الميزان إلى آخر جزء من القوس، ومن أرباع القمر من وقت استقباله الشمس إلى أن يصير في تربيعه الأيمن، ومن أركان العناصر إلى الأرض، ومن الرياح الشمال، ومن فصول السنة الخريف، ومن أرباع الشهر من اليوم الرابع عشر إلى اليوم الحادي والعشرين، ومن أرباع اليوم من وقت مغيب نصف القرص إلى انتصاف

(١) م: السبابة.
(٢) م: من أوّل جزء من وسط السماء.
(٣) م: مسمّاه فنطاسيا.
(٤) ح: الغفل.

الليل، ومن أركان البدن [السوداء، ومن أرباع عمر الإنسان][1] إلى الاكتهال، ومن قوى النفس المنبعثة في الرأس القوّة الحفظيّة، ومن قَواها في البدن الماسكة، ومن أفعالها الظاهرة في الحيوان الجبن[2].

البم مناسب من أرباع الفلك لأوّل جزء من الرابع إلى آخر جزء من السابع، ومن أرباع البروج لأوّل جزء من الجدي إلى آخر جزء من الحوت، ومن أرباع القمر من وقت تربيعه الأيمن إلى محاقه، ومن الأركان الماء، ومن الرياح الدبور[3]، ومن فصول السنة الشتاء، ومن أرباع الشهر من اليوم الحادي والعشرين إلى آخره، ومن أرباع اليوم من انتصاف الليل إلى طلوع نصف القرص، ومن أركان البدن البلغم، ومن أرباع[4] [عمر] الإنسان الشيخوخة، ومن قوى النفس المنبعثة في الرأس القوة الذكريّة، ومن قواها في البدن الدافعة، ومن أفعالها الظاهرة في الحيوان[5] الحلم.

وقد يلزم حركات النفس وانتقالها من حال إلى حال بخواص حركات الأوتار على حسب ما قدّمناه من طبعها أو مناسباتها ـ ما يكون ظاهراً للحسّ، منطبعاً في النفس.

فممّا يظهر بحركات الزير في أفعال النفس: الأفعال الفرحيّة والعزّية والغلبيّة وقساوة القلب والجرأة وما أشبهها، وهو مناسب لطبع الماخوري وما شاكله. ويحصل من قوّة هذا الوتر وهذا الايقاع: أن يكونا مقوّيين للمرار الأصفر محرّكين له، مسكّنين للبلغم مطفيين له.

---

(١) الأسنان في ح.

(٢) م: والخير.

(٣) الدبور الريح الغربية.

(٤) م: أركان وكذا في ح.

(٥) م: الأبدان.

وممّا يلزم المثنى من ذلك: الأفعال السروريّة والطربيّة والجوديّة والكرميّة والتعطّف والرقّة وما أشبه ذلك، وهو مناسب للثقيل الأوّل والثقيل الثاني. ويحصل من قوّة هذا الوتر وهذين الايقاعين أن تكون: مقوّية للدم محرّكة له، مسكّنة للسوداء مطفية لها.

وممّا يلزم المثلث من ذلك: الأفعال الحنينة[1] والمراثي والحزن وأنواع[2] البكاء وأشكال التضرّع وما أشبه ذلك، وهو مناسب للثقيل الممتدّ. ويحصل من هذا الوتر وهذا الايقاع أن يكونا: مقوّيين للبلغم محرّكين له، مسكّنين للصفراء مطفيين لها.

وممّا يلزم البم من ذلك: الأفعال السروريّة تارة والترحية[3] تارة، والحنين والمحبّة وما أشبه ذلك. وهو مناسب للأهزاج والأرمال والخفيف وما أشبه ذلك. ويحصل من هذا الوتر وهذه الايقاعات أن تكون: مقوّية للسوداء محرّكة لها، مسكّنة للدم مطفية له.

فإذا مزج بينها[4] كان [ذلك] كمزاج الطبائع الأربع، ويظهر من آثارها في أفعال النفس خلاف ما ظهر من تأثيرها على الانفراد.

فمزاج الزير والمثلث كممارحة الشجاعة والجبن وهو الاعتدال، وكذلك [يحصل] بينهما ائتلاف.

وممازجة المثنى والبم كممازجة السرور والحزن وهو الاعتدال، وكذلك [يحصل بينهما] ائتلاف.

وتعرض لها أيضاً خواص في أفعالها من جهة قسمة الدساتين واختلاف

---

(١) ح: الخبيثة.
(٢) م: من أنوع وكذا في ح.
(٣) م: والفرصية.
(٤) م: بينهما.

أوضاع الأصابع، والابتداءات والمقاطع، ما يتهيّأ للمرتاض أن يقف منها عند فحصه عنها على حالات كثيرة من الاختلاف في الوضع.

والذي يحصل من جهة تأثيرات أفعال الزير في النفس: حركة الشجاعة. ومن طبع الشجاعة الملك والجود والكرم.

ومن تأثيرات المثنى: العقل. ومن طبع العقل: السرور واللّذة والعشق وحسن الخلق.

ومن طبع المثلث: الجبن. ومن طبع الجبن: الذلّ والبخل والندامة والضعة.

ومن طبع البم الحلم. ومن طبع الحلم: السرور تارة والحزن تارة وانقطاع النفس والمرثية[1] والكمدة.

الفصل الثاني من المقالة الثانية

في مزاجات الألوان

فإذ قدّمنا ذكر ما يجب تقديمه من قوى أفعال الأوتار، والايقاعات وتحريكها لقوى النفس من جهة الحاسّة السمعيّة؛ فلنذكر ما يصل إلى النفس بالحاسة البصريّة من قوى مزاجات الألوان، إذ[2] كان مشاكلاً لما قدّمناه فنقول:

أنّه إذا قرنت الحمرة بالصفرة تحرّكت القوّة العزية

وإذا قرنت الصفرة بالسواد تحرّكت القوّة الذليّة:

وإذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معاً تحرّكت القوّة الكرمية.

---

(١) م: والمرتبة.

(٢) م: إذا، وكذا في ح.

وإذا قرن الوردي [و] السواد[1] بالصفرة الشعيّة[2] تحرّكت القوّة العزية أيضاً.

وإذا قرن الوردي بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجي تحرّكت القوّة السروريّة واللّذة معاً.

وإذا قرن البياض الذي قد شابه صفرة ـ وهو التفّاحي ـ بالحمرة تحرّكت القوّة اللّذية مع القوّة الشوقيّة.

وإذا قرنت الألوان كلّها بعضها إلى بعض كالبهار الممزوج في خدّ البنات تحرّكت القوى كلّها، وحرّكت المصوّر والفكر والوهم والذكر حتّى يطلع على القوى الملوكيّة والعزية والجودية واللّذيّة[3]، وعلى سائر ما وصفنا من القوى حين ترى غائصة في بحر اللّذات العقليّة.

وإذا مزج لونان من تلك[4] أو ثلاثة، أو خولف[5] بين الألوان ظهر من قوّة كل لون على حسب ما قدّمنا.

الفصل الثالث من المقالة الثانية

في مزاجات الأراييح

فإذ قد ذكرنا ما يترقّى إلى النّفس من الحاسّة[6] السمعيّة والبصريّة، فلنذكر ما يتأدّى إليها من الحاسّة الشمّية فنقول:

---

(١) م: الوردي السواد، وكذا في ح.
(٢) م: الشعبة.
(٣) م: والذلية.
(٤) م: ذلك، وكذا في ح.
(٥) م: وخولف، وكذا في ح،
(٦) م: الحاسية.

إنّ رائحة الياسمين تحرّك القوّة العزية.

والنرجس يحرّك القوّة اللّذية الغنجيّة والحركة المؤنّثة، وكذلك إذا مزجت رائحة الآس والسوسن والبهار والشقائق.

وإذا مزجت رائحة الياسمين والنرجس، تحرّكت القوّة العزية واللّذية[١].

وإذا مزج السوسن مع الورد تحرّكت القوّة المحبّية مع الفخريّة.

وإذا مزجت رائحة الخيري[٢] مع النرجس، تحرّكت القوّة الجوديّة مع المحبّية.

وإذا مزجت رائحة الغالية[٣] مع رائحة العود، تحرّكت القوّة الملوكيّة والعزية مع المحبّية والشوقيّة واللّذيّة.

وكلّ ما كان من رائحة الورد والنرجس والخيري، فإنّها محرّكة للعشق واللّذة والشوق، وهي أراييح مؤنّثة.

وكلّ ما كان من رائحة العود والآس والبنفسج والياسمين والمرزجوش[٤]، فإنّها محرّكة للسرور والعزّ والجود، وهي مذكرة.

والمسك والغالية والأراييح الخنثة مؤنّثة.

فإذا مزجت هذه الأراييح المذكّرة بالأراييح المؤنّثة، وازدوجت، حرّكت السرور واللّذة على حيث ما يقع الازدواج.

وإن كان التركيب ملوكيّاً، حرّك القوّة الملوكيّة.

وإن كان تركيباً جوديّاً، حرّك الجود.

---

(١) م: والذلية.

(٢) الخيري ورد أصغر ويعرف أيضاً بالمنثور.

(٣) ضرب من الطيب الفاخر.

(٤) المرزجوش، ويسمّى أيضاً المردقوش والمردكوش: هو من الرياحين التي تزرع في البيوت، = دقيق الورق بزهر أبيض، له بذر كالريحان عطري، ونسمّيه في العراق «البزرنگوش».

وعلى حسب تركيبها تكون حركة القوّة المركّب لها ذلك.

ومتى استعمل ترتيب الايقاع في الأزمان التي حدّدناها ـ مع استعمال الألوان والأراييح على حسب ترتيب ما قدّمناه آنفاً ـ ظهرت قوى النفس وسرورها أضعاف ما يظهر عند استعمالها لهذه الأمور على خلاف الترتيب الذي وصفنا، واعتدلت أفعالها، وكان خروجها على ترتيب نظام اعتدال، ويكون سرورها كاملاً في الفنّ الذي يقصد بها إليه من أحد الأمور التي وصفناها.

الفصل الرابع من المقالة الثانية

في نوادر الفلاسفة

وإذ قد أتينا[١] على ما يصل إلى النفس من المشاعر الثلاثة التي هي: الحاسّة السمعيّة والبصريّة والشمّية، فلنأت بما يشارك الحاسّة الذوقيّة من الألفاظ المنطقية ما هو أشرف مورداً على النفس ممّا قدّمناه آنفاً، إذ كان الموصل ذلك إلى النفس إنّما هي آلات حسّية وشيكة الزوال، والموصل إليها هذه الألفاظ المنطقيّة ـ بعد انتقاد الفكر لها ـ إنّما هو العقل، والعقل أشرف المخلوقات.

وإذ كانت الحاسّة الخامسة ـ التي هي اللّمس ـ تشارك هذه الحواسّ الأربع في أكثر حالاتها؛ فقد استغنينا عن أن نفردها بما توصله إلى النفس من السرور واللّذة، لمشاركتها الحواس في أكثر أحوالها. فنبتدي بما أجرينا إليه من نوادر الفلاسفة في هذا الفن.

---

(١) م: أبينا.

ذكر مسوس[1] [كذا]: أنّه كان للفلاسفة اجتماع في وليمة لهرقل الملك عن ولده، وكان قد أمر الموسيقي أن يقعد معهم، ويحفظ ما يمرّ من نوادرهم في الموسيقى.

فقال أحدهم: «الغناء فضيلة شريفة تعذّرت على المنطق في قدرته، ولم يقوَ على إخراجها، فأخرجتها النفس لحناً، فلمّا ظهرت سُرّت بها وطربت إليها، فاسمعوا من النفس وناجوها، وراعوا مناجاة الطبيعة والتأمّل لها».

وقال آخر: «فضل الموسيقى يأتلف مع كل آلة، كالرجل الأديب المؤتلف مع كل بشر».

وقال آخر: «العدد متى كان من خارج يحرّك النفس، ومتى كان من داخل حرّك الوتر».

وكان أحد الفلاسفة إذا جلس إلى المنادمة يقول للموسيقي: «حرّك النفس نحو قواها الشريفة من الحلم والبرّ والشجاعة والرأفة والعدل والجود».

وخرج[2] بعض الفلاسفة مع تلميذ له، فسمع صوت القيثارة، فقال للتلميذ: «امضِ بنا إلى هذا القيثاري لعلّه يفيدنا صورة شريفة، فلمّا قربا منه سمعا صوتاً رديئاً وتأليفاً غير متّفق، فقال لتلميذه: زعم أهل الكهانة والزجر أنّ صوت البومة يدلّ على موت إنسان، فإن كان ذلك حقّاً فصوت هذا يدلّ على موت البومة».

وقال آخر: «النفس إذا خلت ترنّمت بألحان حزينة، وتذكّرت عالمها الشريف، فإذا رأت ذلك الطبيعة وعرفته منها، تعرّضت لها بجميع أشكالها، وعرضته عليها واحداً احداً حتى تردّها إليها، فتدع ما كانت فيه

---

(١) ح: منيوس.

(٢) م: قال وخرج.

من أمر ذاتها، وتأخذ في ألحان الطبيعة، فتؤلّف التأليف الشريف، وتزن الألحان المتقنة، وتمضي فيه مع الطبيعة، ولا تزال كذلك حتّى ترى غائصة[1] [في بحر اللّذات العقليّة]».

وقال آخر: «احذروا عند استماع الموسيقى أن تثوّركم شهوات النفس البهيميّة نحو زينة الطّبيعة، فتميل بكم عن سنن الهدى، وتصدّكم عن مناجاة النفس العليا».

وقال آخر: «الموسيقار إذا كان حاذقاً بصنعته، حرّك النفوس نحو الفضائل ونفى عنها الرذائل».

وقال آخر: «أصوات الموسيقار ونغماته وإن كانت بسيطة ليس لها حروف معجم، فإنّ النفوس إليها أشدّ ميلاً، ولها أسرع قبولاً لمشاكلة ما بينهما، وذلك أنّ النفوس أيضاً جواهر بسيطة روحانية غير مركّبة، ونغمات الموسيقار كذلك، والأشياء إلى أشكالها أميَل».

وقال آخر: «إنّ الموسيقار هو الترجمان عن الموسيقى والمعبّر عنها، فإن كان جيّد العبارة عن المعاني، أفهم أسرار النفوس، وأخبر عن ضمائر القلوب، وإلاّ فالتّقصير منه يكون».

وقال آخر: «لا يفهم معاني الموسيقار ولطيف عبارته عن أسرار الغيوب، إلاّ النفوس الشريفة الصافية من الشوائب الطبيعيّة، والبريئة من الشهوات البهيميّة».

وقال آخر: «إنّ البارئ جلّ ثناؤه، لما ربط النفوس الجزئيّة بالأجساد الحيوانيّة، ركب في جبلتها الشهوات الجسميّة، ومكّنها من تناول اللّذات

---

(١) هنا تنتهي رسالة الكندي، وما يلي منقول عن رسالة اخوان الصفا في الموسيقى، طبعة بيروت، جـ٢، ص ٢٣٥ وما بعدها.

الجرمانيّة في أيام الصبا، ثمّ سلبها عنها في أيّام الشيخوخة وزهدها فيها، كما يدلّها على الملاذ والسرور والنعيم الذي في عالمها الروحاني ويرغبها فيه، فإذا سمعتم نغمات الموسيقار، فتأمّلوا إشاراته نحو عالم النفوس».

وقال آخر: «إنّ النفوس إذا صفت عن الشهوات الجسمانيّة، وزهدت في الملاذ الطبيعيّة، وانجلت عنها الأصدية الهيولانيّة، ترنّمت بالألحان الحزينة، وتذكّرت عالمها الروحاني الشريف العالي، وتشوّقت نحوه، فإذا سمعت الطبيعة ذلك اللحن تعرّضت للنّفس بزينة أشكالها ورونق أصباغها؛ كيما تردّها إليها، فاحذروا من مكر الطبيعة أن لا تقعوا في شبكتها».

وقال آخر: «إنّ السمع والبصر هما من أفضل الحواس الخمس وأشرفها ـ التي وهب البارئ جلّ ثناؤه للحيوان ـ ولكن أرى البصر أفضل لأنّه كالنهار، والسمع كالليل».

وقال آخر: «لا بل السمع أفضل من البصر، لأنّ البصر يذهب في طلب محسوساته ويخدمها حتّى يدركها مثل العبيد، والسمع تُحمل إليه محسوساته حتّى تخدمه مثل الملوك».

وقال آخر: «إنّ البصر لا يدرك المحسوسات إلاّ على خطوط مستقيمة، والسمع يدركها من محيط الدائرة».

وقال آخر: «محسوسات البصر أكثرها جسمانية، ومحسوسات السمع كلّها روحانية».

وقال آخر: «النفس بطريق السمع تنال خبر من هو غائب عنها بالمكان والزمان، وبطريق البصر لا ينال إلاّ ما كان حاضراً في الوقت».

وقال آخر: «السمع أدقّ تمييزاً من البصر، إذ كان يعرف بجودة الذوق الكلام الموزون، والنغمات المتناسبة، والفرق بين الصحيح والمنزحف، والخروج من الايقاع واستواء اللّحن. والبصر يُخطئ في أكثر مدركاته، فإنّه

ربّما يرى الكبير صغيراً والصغير كبيراً، والقريب بعيداً والبعيد قريباً، والمتحرّك ساكناً والساكن متحرّكاً، والمستوي معوّجاً والمعوج مستوياً».

وقال آخر: «إنّ جوهر النفس لما كان مجانساً ومشاكلاً للأعداد التأليفيّة، وكانت نغمات ألحان الموسيقار موزونة، وأزمان حركات نقراتها وسكونات ما بينها متناسبة، استلذّت بها الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسُرّت بها النفوس، لما بينها من المشاكلة والتناسب والمجانسة، وهكذا حكمها في استحسان الوجوه وزينة الطبيعيّات، لأن محاسن الموجودات الطبيعيّة هي من أجل تناسب صنعتها، وحسن تأليف أجزائها».

وقال آخر: «إنّما تشخّص أبصار الناظرين إلى الوجوه الحسان لأنّها أثر من عالم النفس، ولأنّ عامّة المرئيّات في هذا العالم غير حسان، لما يعرض لها من الآفات المشينة المشوّهة، أمّا في أصل التركيب أو بعده، وبيان ذلك: إنّ الصغار من المواليد يكونون ألطف بنية وأظرف شكلاً وصورة لقرب عهدها من فراغ الصانع منها، وهكذا حكم ما يُرى من حسن الثياب ورونقها في مبدأ كونها قبل الآفات العارضة لها من الهوام والبلى والفساد».

وقال آخر: «إنّما تشخّص أبصار النفس الجزئية نحو المحاسن اشتياقاً إليها، لما بينها من المجانسة، لأنّ المحاسن هذا العالم من آثار النفس الكليّة الفلكية».

وقال آخر: «إنّ وزن نقرات وتر الموسيقار، وتناسب ما بينها، ولذيذ نغماتها، تُنبىء النفوس الجزئيّة بأنّ الحركات الأفلاك والكواكب نغمات متناسبة مؤتلفة لذيذة»[١].

---

(١) وبهذا أكتفي بما نقلته من رسالة الموسيقى لإخوان الصفا، وهناك أقوال أخرى في هذا الفصل لم أثبتها لعدم صلتها بالموضوع، وللقارئ الرجوع إليها إذا شاء.

الرسالة الرابعة

[مختصر الموسيقة في تأليف النغم وصنعة العود]

ألفها لأحمد بن المعتصم

مخطوطة دار الكتب الوطنية ببرلين

[illegible]

[illegible] المطلق [illegible] مملكه [illegible]

بعضها الى [illegible] والاربع [illegible] الذي [illegible]

[illegible] والوسطى [illegible] الطنين الصوت [illegible]

الصوت [illegible] للاربعة الاوتار [illegible] الاثنين [illegible]

والاثنين الناقصين [illegible] العاليين والناقصين [illegible]

[illegible] الاتصاله بما حيه من قرب والاخر [illegible] اربعه

منتظمه من بعدها بما المتشكلين من الاربعه الاوتار والنصف

للتزاوجات اما الشاكلات والوسطيات ولما للمزاوجات والمثلثات

كم جوامع للشركه وذلك للاربعه كل وتر من عدد الاربعه الاوتار

لصاحبه ما الذي يتصل وما الذي لا يتصل اما ما كان من

جميع ما ليف [illegible] الى وسط واحد [illegible] لا يتصل واما ما

كان مولفا الى اثنين وثلاثه او اكثر فذلك الذي يتصل

قول [illegible] الصوت [illegible] بين الطنين [illegible] من الرابع

ما فصل بين الصوت والطنين اما الصوت [illegible] واما الطنين

فصوت ممتد الى اخر الصوت [illegible] النصف والثلث والربع والثمن

فيما بينهما [illegible] واما النصف الرابع [illegible] يسمى

باضطراب وذلك ان [illegible] رجع في مثله و[illegible] وكلما رجع

في مثله ولم يتم [illegible] ما فصل بين التطنين واللحن و[illegible]

هذا اللحن اما التطنين [illegible] واما اللحن [illegible] ما

[illegible] اليه وذلك عند امساك الصوت مع النفس [illegible]

[illegible] زيدته [illegible] وامتداده [illegible] من الامساك يكون

[illegible] اما اللحن [illegible]

مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصنعة العود

ألّفها لأحمد بن المعتصم

. . . . [A]

ولتكون المسئلة[١] للجنس تذكرة للعلم، مع أنّه ليس للمتعلّمين مرتبة لما يبعد عنهم ما سألوا ادراك جواب حاضر.

أمّا حكمة اللّحون فتبدأ بها هكذا، أوّلاً: تقوم الأوتار الأربعة، فينشأ الصوت الذي ألف بين الوترين في الوسط والوترين اللذين في الطرفين[٢]، فصار الصوت خاصّاً[٣] وسطاً للأربعة الأوتار، مساوقاً للاثنين الكاملين والاثنين الناقصين، اريد بالكاملين العاليين، والناقصين الوسطين.

أمّا خواصهما: فأحدهما لاتّصاله بصاحبه من قرب، والآخر لتزاوجه بصاحبه من بعد، إنّهما المشاكلان[٤] من الأربعة الأوتار، وأنّهما المتزاوجان

(A) الأوراق الأولى من الرسالة ساقطة من المخطوطة.

(١) م: المسلة.

(٢) م: + الصوت.

(٣) م: خامساً.

(٤) م: المشكّلين.

ـ أمّا المشاكلان فالوسطان، وأمّا المتزاوجان فالمتباينان ـ تلكم الجوامع[1] المشتركة ـ، وذلك لملامة كل وتر من هذه الأربعة الأوتار لصاحبه.

ما الذي يستحيل وما الذي لا يستحيل

أمّا ما كان من جمع[2] تأليف متفرّق إلى وسط واحد فذلك لا يستحيل، وأمّا ما كان مؤلّفاً إلى اثنين وثلاثة وأكثر فذلك الذي يستحيل.

قول على الصوت

الصوت هو تباين الطبقة الخامسة من الرابعة.

فصل بين الصوت والطنين

أمّا الصوت فقد بيّناه، وأمّا الطنين فصوت ممتدّ إلى آخر الصّوت، يلحن النصف والثلث، والربع والثلث فيما بينهما، محال ليس مستقصى، وأمّا النصف الرابع فمستقصى باضطرار[3]، وذلك أنّ كل ما رجع في مثله وتمّ فقد صحّ، وكلّما رجع في مثله ولم يتمّ فهو فاسد.

فصل بين التلحين واللحن وما حدّ اللّحن

أمّا التلحين فقوّة تهيّئ لحناً، وأمّا اللّحن فاكتساب ما يحتاج إليه وذلك عند إمساك الصوت مع النفس وامتداده ووسعه وشدّته واسترخاءه واعتداله، فمن هذه الأصناف يكون اللّحن.

فأمّا اللّحن في ذاته فهو صوت بترجيع، فما كان من صوت مجزّأ بتجزئة سريعة فليس بلحن ولكنّه كلام.

---

(١) م: كم جوامع.

(٢) م: جميع.

(٣) م: باضطراب.

وأمّا التلحين فالحرف الذي مَنَّ الصّوت عليه بإضافة[١]. وقولي إنّ اللّحن اكتساب ما يحتاج إليه: أردت بذلك حسن تعديل خلف المواضع التي تخرج منها الحروف، مثل الطبق الصغير الذي على رأس القصبة واللهاة والحنك وما أشبه ذلك، وقد يحتاج مع هذا إلى الرسوم، ونأخذ الرسم شكلٍ سطيح [كذا] والحاجة إليه أعطتك من الحلق على قدر نقر الوتر.

وإذا[٢] أنت دمجت العالي الدقيق مع النصف الثاني ـ نريد به المثنى ـ مثل نصف الزير في الفرقة، فإذا لحّنت على دمجة العالي والثاني صار الصوت صوتاً مضاعفاً من صوت ونصف.

وكذلك إذا نقرت الثقيل ثمّ لحنت عليه، كان الثقيل غاية الغلظ في خصوصيّته فأعطيت من اللّحن على [ما] يشبه غلظه، وإذا أنت دمجت الثقيل مع ثانية ـ نريد بثاني الغليظ المثلث ـ [و] لحنت عليهما، ما كان الصوت مضاعفاً في الغلظ من صوت ونصف. ومن جهة أخرى أنّه لا يكون الصوت ناقصاً أوّلاً والزيادة قد سبقته.

وقد يرى الإنسان إذا أدام الصياح بَعُدَ صوته وكلَّ حتّى يصير إلى نصف قوّته وربعِ قوّته ومحاق قوّته، فكما جاز النقصان عند الكلالة كذلك تجوز الزيادة عند النشاط.

فإذا قال قائل: ما بال النصف والربع في الزيادة جائز والثلث يستحيل؟ قلنا: إن كل ما[٣] رجع في مثله وتمّ فهو مستقيم لا يستحيل، كامل في ذاته، وما رجع في مثله ولم يتمّ فقد استحال، كقولنا: ربع وربع[٤]

---

(١) م: وأمّا اللّحن فالحرف الذي من الصوت عليه بإضافة.

(٢) يبدو لي أنّ بعض الأسطر قد سقطت قبل هذه الفقرة.

(٣) م: كلّما.

(٤) م: ربع في ربع.

[نصف]، فالنصف تجزئة تامة، ونصف ونصف[1] واحد قالوا: حدّ تام، وقولنا: ثلث وثلث ليس بتام في التّجزئة ولت في الكمال والثلثان اسم محال، وذلك إنّما سمّي ثلث مضاعف، فمن هذه الجهة صار الثلث محالاً ليس بكامل التجزئة.

وأمّا ما ذكر وقلنا إن بين طنين وطنين كمثل ما بين مايتين وثلاثة وأربعين من العدد وبين مايتين وستة عشر [كذا] والفضل[2] الذي بين الضدّين فهو من مايتين وستة عشر، فهذا الثمن الذي من مخرج طنين وطنين.

وقد يكون من الطنين شقيقاً ورطباً، أمّا الرطب من النغمة: الراء، والزاء، واللام، وسائر النغم شقيق. وإنّما سمّيناه شقيقاً لأنّه يمتنع من الخروج وإن بطل بعض الأداة المنغّمة. أمّا الرطبة ـ وسمّيت رطبة ـ لأنّها تمتنع من الخروج على صحّتها إذا بطل شيء من الأداة المنغّمة، كمثل الأكتع أو من قد وقع بعض أسنانه أو ما أشبه ذلك.

وقد يحتاج المتعلّمون من بعد هذا إلى معرفة ستة وثلاثين صنفاً [كذا][3]، وهي التي تحيط بمعرفة الموسيقى، منها مخارج الاثني عشر الطنيني، والصوت المضاعف والمركّب والمشاكل، وكيف تركّب النغمة، وما جنس اللّفظ وصنعته، وما أشبه ذلك، وقد وصفنا هذه الأصناف كلّها في موضع الصورة[4].

فابتداء مخارج النغم من حدّ الإمكان، وليس الإمكان بظاهر بل باطن وهو الغريزي في الطبيعة، وأصنافه على ثلاثة وجوه: على الأكثر، والاستواء، والأقلّ. أمّا الأكثر كمجرى الطبيعة، وأمّا الذي على الاستواء

---

(١) م: نصف في نصف.

(٢) م: والفصل.

(٣) م: ستّاً.

(٤) هذه الصورة لا توجد في المخطوطة.

كمجرى الاختيار، وأمّا الذي على الأقلّ فكمثل من[1] احتفر فوجد كنزاً، وليس كل من احتفر وجد كنزاً.

والغريزي من الثلاثة: هو الذي يمكن أن يحرّك الريح ويدفعها حتّى تقرع بعض الأداة، فعند ذلك يصير طنيناً، وليس باضطرار، لأنّ الاضطرار على وجهين: اضطرار، وباضطرار. أمّا الاضطرار: فاللام للعنصر وبالاضطرار: ما يتبع العنصر في حدّ الإمكان، فهذا الإمكان هو مهيّج الحركة، والحركة مهيّجة الريح من الرئة ودافعتها حتّى تخرجها وتقرع بها الأداة فتصير صوتاً، فإذا صيّرت فيه امتداداً وتقصيراً وترجيعاً صار طنيناً.

وأمّا الحركة فهي ابتداء لما سبق، وأريد بما سبق: الحرارة التي هي الحركة، والدلالة على أنّ الحرارة هي الحركة فمن الحمّى[2]، وذلك أنّ الحمّى متحرّكة، فالحرارة متحرّكة والبرودة ساكنة، وقولنا ابتداء لما سبق: لأنّ بعض الحرارة يكون حركة مع أنّه ليست الحركة جزءاً للحرارة.

وقد يقال ابتداء لما سبق على جهتين، إحداهما: على الموضع وقد يسمّى «الورد»، [والأخرى: على الآنية]، وأمّا الآنية فقد تسمّى «انتقالاً وتغييراً».

والورد أيضاً على جهتين، إحداهما: دور، والأخرى: مستقيم. أمّا الدور فالذي لا تنقطع حركته نهاية، وأمّا المستقيم فالذي تنقطع حركته ولها نهاية، وهي الحركة التي تكون في الطويل والعريض.

أمّا كينونة الحركة فمن النفس، وذلك إذا عصرت النفس الدماغ خرج العصب والسنبات[3]، فيخرج من العصب قوّة حركة النفس، والعصب للحركة والحواس والسنبات لتفصيل العصب والدماغ.

---

(١) م: ما.

(٢) م: الحمرة.

(٣) م: الشباك.

وليست الحركة في هذه الثلاثة فقط، ولكن من الدماغ الطويل الذي يكوّن الصلب. ولو كانت الحركة في أدمغة الرأس وحدها، كانت تضعف إلى أن تصير إلى القدمين، ولا تكون قوّة حركة البدن كلّه واحدة، فعندما خرج أيضاً من الدماغ الطويل ـ الذي في الصلب ـ عصبان، فمثل ما يؤدّي العصب الذي من الرأس إلى الصلب، كذلك يؤدّي العصب الذي يخرج من الصلب القوّة إلى أسفل فتستوي الحركة، وهذه كينونة الحركة وتولّدها[1].

وهذه الحركة تصير من النفس إلى العصب، ومن العصب إلى العضلات، ومن العضلات إلى سائر البدن، ومن البدن تخرج وتقرع الأداة وتصير صوتاً، فهذه حركة جوهريّة.

وقد تكون حركة عرضيّة ـ وهي الإراديّة ـ، كقول الإنسان: أقوم ولا أقوم، وأصبح ولا أصبح، فحركة القيام والقعود إراديّة وهي عرضية، ومولد هذه الحركة من الروح النفساني[2].

أمّا فصول الملائمة فهي أثقل من الفصول اللينة، والأصوات الثقيلة، وهي ثانية لنصف القول ثالثة للحفظ.

فالحرف الواحد هو نصف النغمة وثلثها، وقد يلحق على مثل ذلك حرف الطنين، وعلى مثل نصف الطنين وسدس الطنين، وذلك أنّ الطير وكل ذي [صوت] قد تصوّت وتلحّن في نصف الطنين وثلثه، وليس كلّه ترجيعاً، فما كان ليس [بذي] ترجيع فهو بطنين تامّ. وقد تصوّت من الطنين أيضاً ذوات الأربع[3] بحرف وحرفين، أمّا جنس الإنسان فقد يصوّت بثلاثة أحرف وأربعة أحرف.

---

(١) م: وتولد.

(٢) م: + فمّا الريح.

(٣) م: والدوي أربع.

وأمّا الطنين فقد يحتاج إلى إضافة في جنسه، وذلك أنّ الجنس قد يجمع أصنافاً متفرّقة، وأصنافه: الرقيق والغليظ وما أشبههما.

وإنّما سمّيت الأشكال أشكالاً من المشاكلة، وسمّيت المشاكلة بمشاكلة من تقارب[١] مخارج الأصوات بعضها من بعض، فعند خروج تقارب الأصوات سمّيناها متشاكلة.

وأمّا أصناف الأصوات اللّيّنة فقد تلحّن على نصف صوت وثلاثة أضعاف[٢] نصف صوت [وهي] مركّبة، وعلى خمسة أضعاف نصف صوت [وهي] مركّبة [أيضاً]، وذلك أنّ الصوت قد يضاعف في القوّة عند النشاط، وقد يعرف [من] عدد أصناف الصورة، والزيادة من طبقات الأداة.

وقد وضع الطنين على اثني عشر جزءاً[٣]، ومعرفة ذلك من أجزاء القيثورة[٤] وتركيبها، ومن هذه الجهة ركّب اليونانيّون شعرهم على اثنتي عشرة نغمة، وإنّما مثّلنا الصورة ممّا تقدّم ليعرف المتعلّمون المواضع التي لا تستحيل والمواصلة، ممّا كان كثير من مثلين إلى واحد موضوع.

أمّا فصول المواصلة فسبعة، أوّلها: السمك ـ وأعني بالسمك اجتماع الحروف المتفرّقة ووقوع الصوت عليها، فيرتفع عند ذلك في الصوت الاسم، والجزء الواحد ليس[٥] له وقعة.

---

(١) م: يقارب.

(٢) م: + مثل.

(٣) م: + جزءاً من ألا. ثم بياض. ثمّ الخسيسة.

(٤) يبدو لي من ورود كلمة «القيثورة» بهذه الصيغة (وليست القيثارة) أنّ المؤلّف اعتمد على مصدر سرياني في بحثه هذا، ومن المحتمل أن يكون هذا المصدر السرياني مترجم أو معتمد على مصدر يوناني. وهذه الملاحظة يمكن أن تقوم دليلاً أيضاً على أنّ هذه الرسالة هي للكندي، لأنّه كان على علم بالسريانية.

(٥) م: ليست.

والجهة الثانية: الجنس، وذلك أنّ الأصوات قد يلزمها ويجمعها جنس عام، وصنف يفصل بعضها عن بعض. فالعام الذي يجمعها هو كقولنا: صوت انسان وصوت طائر، وأمّا الصنف فهو الذي يفصل كلّ صوت من صاحبه.

والجهة الثالثة: [المقول] [١] والمجهول، فالمقول هو المفهوم ـ وهو ما كان من طنين مقسوم، أمّا المجهول فالطنين الممدود.

والطنين الممدود له تركيبان، أحدهما: حرف مصوّت بترجيع، والآخر: حرف مصوّت مع حرف ساكن مركّب، وهذه الثلاثة الأحرف التي يتولّد منها الصّوت وهي الألف والياء والواو بفتحة، إذا قدمت منها حرفاً صار محرّكه من الحنك، والثاني معتدل، والثالث منخفض، وإذا قدّمت المعتدل وبنيت الحرف الذي كان محرّكه من الحنك، صار المعتدل بتسكين اللّسان محرّكه من الحنك [كما] قبله وكان محرّكه منخفضاً.

وقد ينبغي لمتعلّم النحو أن يعرف ازدواج النغمات وقسمتها التي تصير طنيناً، فيصير الهواء الذي يستنشق [من المشم] إلى روح الحياة، وهي الروح الساكنة في الفؤاد، ولمّا صار هذا الهواء إلى الفؤاد قسّم أرقه وألطفه في جميع البدن.

وهذا الهواء اللطيف الرقيق هو الذي تدفعه الحركة الجوهرية حتّى تنقله من موضع إلى موضع، إلى أن يصير في بعض الأداة الملفظة[٢] والمصوّتة فيصير صوتاً أو نغماً، وقد تمّ الجزء[٣] وما كسوا به الطنين والصوت. ونحن ممثّلوه بالصورة بقسمتها[٤] وعلاماتها حتى تدرك وتفهم إن شاء الله تعالى.

---

(١) م: بياض.

(٢) م: والملفظة.

(٣) م: وممّا.

(٤) م: بقسمها.

الرسالة الخامسة

[الرسالة الكبرى في التأليف]
أو
[الكتاب الأعظم في التأليف]

مخطوطة دار الكتب الوطنيّة ببرلين

التي ذكرنا من عمق العود وحاجته الى مساواة النغم وحاجة النغم
الى مساواته ثم صير والجزء الذي بعد الثلث وهو النصف للعرض وهو
اعرض موضع يجب ان يكون فيه ويجب ان يكون مجمع العود على
ثلاثة اصابع من نهاية المشط الى ما يلي الاوتار والعلة في ذلك مصادمته
لمضرب الاوتار وذلك ان هذا الموضع من العود اكثر سعة ولعله دونها
وانما صار مضرب الاوتار على ثلاثة اصابع من المشط لانه موضع جزء
من اخر الوتر وهو العشر وينبغي ان يكون جسمه في غاية ما يمكن ان
يكون من الرقة ويكون ذلك عاما فيه بجميع اجزائه حتى لا يكون في
ظهره موضع ارق ولا اثخن من موضع وكذلك الشيء بطنه فان لاختلاف
اجزائه في الرقة والثخن مما عدل عن استواء الاوتار وايتلاف النغم

الفن الثاني في معرفة الاوتار والنغم فاما الاوتار فهي اربعة

اولها البم وهو ... من اسعار رقيق متساوي الاجزاء ليس فيه موضع اغلظ
ولا ... من موضع ثم طوي حتى صار اربع طبقات ثم فتل فتلا جيدا وسطه
المثلث ومثله مثل البم غير انه من ثلاث طبقات ثم بعد ... ي وهو
ايضا اقل من المثلث بطبقة وهو طبقتين غير انه من ابريسم حتى فتل
نصار في قياس الطبقتين من المثاني الغلظ والدقة وبعده الزير
وهو ايضا اقل من المثنى بطبقة واحدة وينبغي ان يكون من طبقة واحدة
وهو من ابريسم في حال طبقة من ... اما جعل البم اربع طبقات
لانه اساس لاوائل النغم ومنه النغم ... الخ ... من اوسع موضع
في الخنصر وهو اسفل قصبة الريح ولذلك يجب اذا علق البم في موضعه
الذي هو اعلى مواضع الاوتار ان يمد ملواه ويترنم بنغمة ... ه
التي اول ... نثنيه في اسفل الخنصر ويحرك البم بابهام اليد اليمنى مادا
استوى مع تلك النغمة ما وقعه على ذلك المد فانه مر تبعه في التسوية

[الرسالة الكبرى في التأليف]

. . . . (A)

التي ذكرنا من عمق العود وحاجته إلى مساواة النغم، وحاجة النغم إلى مساواته.

ثمّ صيّروا الجزء الذي بعد الثلث ـ وهو النصف ـ للعرض، وهو أعرض موضع يجب أن يكون فيه، ويجب أن يكون معه من العود على ثلاثة أصابع من نهاية المشط إلى ما يلي الأوتار، والعلّة في ذلك محاذاته لمضرب الأوتار، وذلك لأنّ هذا الموضع من العود [هو] أكثر سعة وأجمل دويّاً، وإنّما صار مضرب الأوتار على ثلاثة أصابع من المشط لأنّه موضع جزء من آخر الوتر وهو العشر.

وينبغي أن يكون جسمه في غاية ما يمكن أن يكون من الدقّة، ويكون ذلك عاماً فيه بجميع أجزائه حتّى لا يكون في ظهره موضع أرقّ ولا أثخن من موضع وكذلك في بطنه، فإنّ اختلاف أجزائه في الرقّة والثخن ممّا يختله عن استواء الأوتار وائتلاف النغم.

(A) الأوراق الأولى من الرسالة ساقطة من المخطوطة.

أمّا الأوتار فهي أربعة، أوّلها: «البم» وهو وتر من امعاء، رقيق متساوي الأجزاء، ليس فيه موضع أغلظ ولا أرقّ من موضع، ثمّ طوى [المعي] حتّى صار أربع طبقات وفُتل فتلاً جيّداً.

وبعده: «المثلث» ومثله مثل البم، غير أنّه من ثلاث طبقات.

ثمّ بعده: «المثنى» وهو أيضاً أقلّ من المثلث بطبقة، وهو [من] طبقتين، غير أنّه من ابريسم[(١)] فتل فصار في قياس الطبقتين من المعي في الغلظ والدقّة.

وبعده: «الزير» وهو أيضاً أقلّ من المثنى بطبقة واحدة، وبقي أن يكون من طبقة واحدة، وهو من ابريسم في حال طبقة من المعي[(٢)].

فجعل البم أربع طبقات لأنّه أساس لأوائل النغم، وهي النغم [الغليظة][(٣)] الخارجة من أوسع موضع في الحنجرة وهي أصل قصبة الرئة، ولذلك يجب إذا عُلّق البم في موضعه ـ الذي هو أعلى مواضع الأوتار ـ أن يشدّ[(٤)] ملواه ويترنّم بهذه النغمة ـ أعني أوّل نغمة في أصل الحنجرة ـ ويحرّك البم بإبهام اليد اليمنى، فإذا استوى مع تلك النغمة فأوقفه على ذلك الشدّ فإنّها مرتبته في التسوية.

وإنّما جعلته الحكماء على هذا السبيل من غلظ الجسم، ليساوي هذه النغمة الغليظة في الحنجرة، ثمّ تتراقى النغم في الأوتار كتراقيها في

---

(١) م: + حتى.

(٢) البم والمثلث والمثنى والزير هي الأسماء القديمة لأوتار العود، ويقابلها بالاصطلاح الحديث على التوالي: العشيران والدوگاه والنوى والگردان.

(٣) م: كلمة لا تقرأ.

(٤) م: يمد.

الحنجرة ـ نغمة فنغمة ـ حتّى تصير إلى أدقّها في الحنجرة وكذلك إلى أدقّها في الأوتار.

كذلك صار المثلث أقل من البم في الغلظ لأنّ النغم إذا تراقت في الحنجرة دقّت واحتاجت من الأوتار إلى نغم دقاق لمقايستها[1]. ولهذه العلّة أيضاً صار المثنى أدقّ من المثلث، والزير أقلّ من المثنى.

أمّا لماذا صار المثنى والزير [من] ابريسم دون البم والمثلث؟، فإنّ ذلك لعلّتين، إحداهما: أنّ النغم إذا تراقت حتى تصير في الدقّة إلى مثل حالها في المثنى والزير، احتاجت إلى صفاء طنين الابريسم، وذلك لأنّ الابريسم إذا شُدَّ[2] كان أصفى طنيناً من المعي. والعلّة الثانية: إنّ الوتر في هذا الموضع يحتاج من الشدّ ـ لتقويم نغمته وتدقيقها ـ ما لا تقوى عليه طبقة واحدة من المعي الدقيق ولا طبقتان، فكان الابريسم ـ إذا صُيِّر بقياس ذلك المعي في الغلظ ـ أقوى على ما يحتاج إليه من الشدّ دون المعي.

التسوية العظمى

فإذا شُدَّ البم حتّى يساوي تلك النغمة التي ذكرنا أنّها في أصل الحنجرة مطلقاً ليس عليه شيء من الأصابع فهي تسوية البم.

ثمّ يشدّ المثلث ويوضع الخنصر على البم ويضمّ إلى دستان الخنصر ضمّاً شديداً من غير أن يحيد عن الموضع الذي كان فيه[3] وهو مطلق إلى أحد جنبيه[4]، فيحدث[5] من ذلك فساد النغم. وليكن الخنصر على أوّل

---

(١) م: لمقايسها.

(٢) م: مد. ويستعمل الكندي هذه الكلمة بمعنى «وتر» (بفتح الواو وتشديد التاء).

(٣) م: يقابله.

(٤) م: إحدى جنبتيه.

(٥) م: فيجب

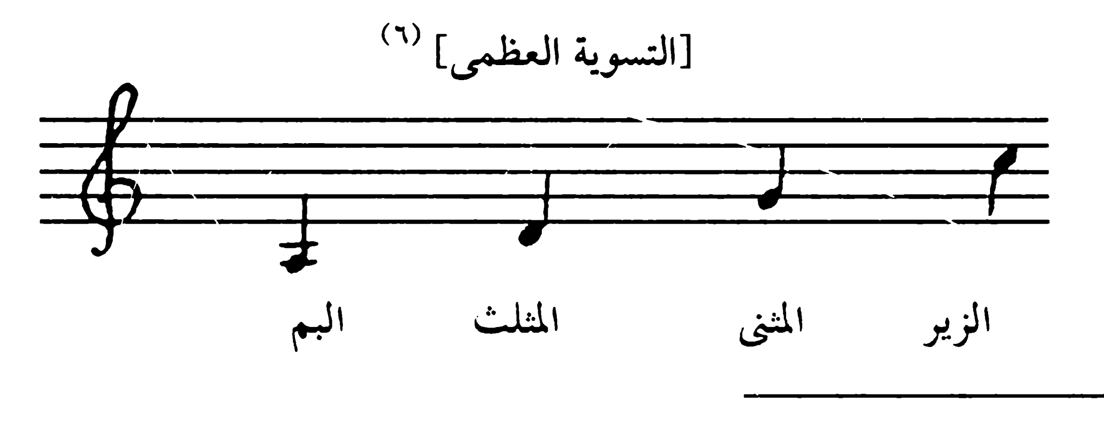
الدساتين ممّا يلي الدساتين، وباقيها في الفضاء الذي بين دستان الخنصر والبنصر، ولا تتجاوز[1] ذلك [الموضع] ولا تتأخّر عنه، لأنّها إن جاوزته بشيء ما ولدت في النغمة خرساً، وإن تأخّرت حتّى تقع بين الدساتين ولّدت صريراً، فهذا الحكم في الطول والعرض لازم بجميع الأصابع عند منتقلها[2] [على الأوتار] في جميع الدساتين لمن قصد الأمر على حقيقته.

فإذا عُلِّق المثلث وكان الخنصر على البم ـ كما بيّنا ـ ثمّ حُرّكا جميعاً بإصبعي [اليد] اليمنى ـ السبابة والإبهام ـ حركة واحدة معاً في الوترين جميعاً ـ فإن كانت نغمتهما[3] واحدة ـ فقد استوى المثلث، وإلاّ فزد وانقص في الملوى حتّى تتساوى النغمتان.

ثمّ على اليد اليسرى[4] وضع الخنصر على المثلث ـ كما فعلت بالبم ـ وشدّ ملوى[5] [المثنى] حتّى يساوي [خنصر] المثلث.

ثمّ افعل بالزير كذلك مع المثنى [حتّى يساوي خنصر المثنى] فإنّها تسوية الزير أيضاً.

[التسوية العظمى] [6]



---

(١) م: يجوز

(٢) م: منقلبها.

(٣) م: نغمتها.

(٤) م: اليمنى.

(٥) م: ملواه.
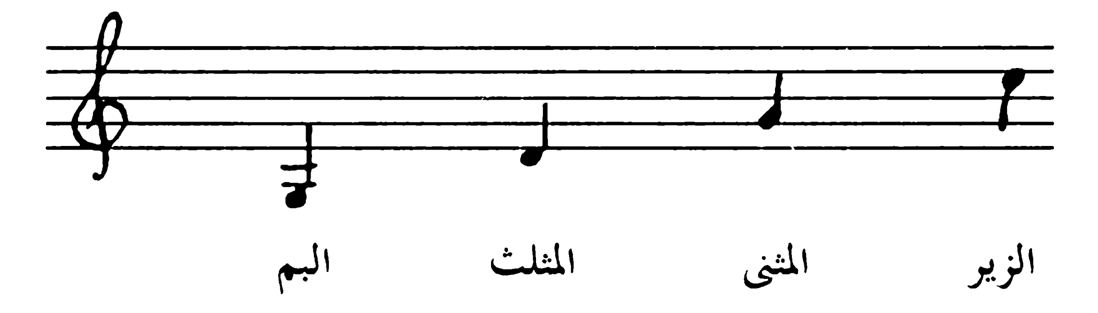
(٦) لمعرفة نسب النغمات أنظر هذه التسوية مرسومة في مطلع الرسالة الأولى «رسالة في خبر = = صناعة التأليف».

فإذا وقفت الأوتار على هذه الحال من الاستواء فإنه يجب: إذا وقعت السبابة على المثنى في موقعها، ثم حُرّك مع البم مطلقاً، تحرّكا معاً حركة واحدة وتكون النغمتان متساويتين كالمثنى من البم، [وكذلك] خنصر المثنى مع وسطى البم، وبنصر الزير مع سبابة المثلث، وخنصر الزير مع وسطى المثلث.
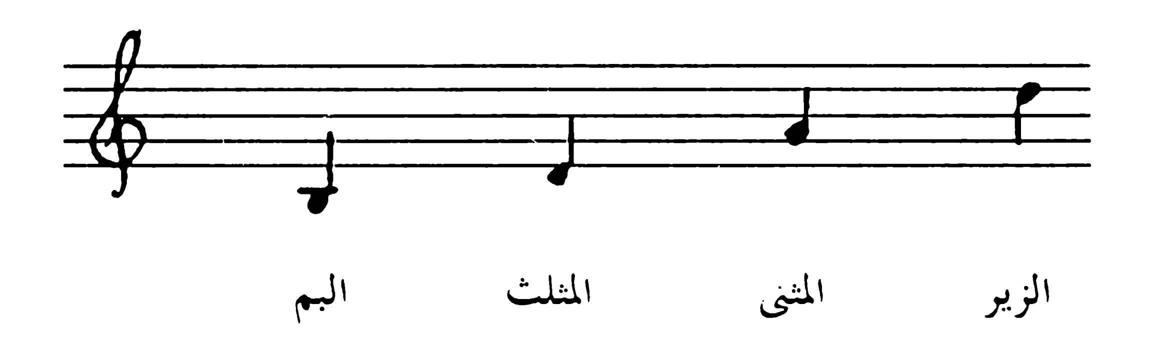
وهذه [هي] التسوية العظمى التي يجب أن تكون النغم فيها على حسب ما ذكرنا من الاتّفاق والمشاكلة، فإنّها إن غادرت ذلك واختلفت منها نغمة فإنّما هو لاختلاف الأوتار عن الحال الذي يجب أن تكون عليها من الدقّة والغلظ، ويجوز ذلك من أسبابها، أو لزوال الدساتين عن مواضعها التي تجب لها، أو لمخالفة الهيئة والتركيب أعني: الطول والعرض والعمق والشكل وسائر ما وصفنا آنفاً.

وقد يستنبط الضرّاب تسويات كثيرة من هذه التسوية، يريدون بذلك تقوية النغمة التي تكون عليها مقاطع الأصوات ووقفات الضرب، بنغم يشاكلها ويساعدها، وأكثر ما يفعلون ذلك بالبم من الأوتار.
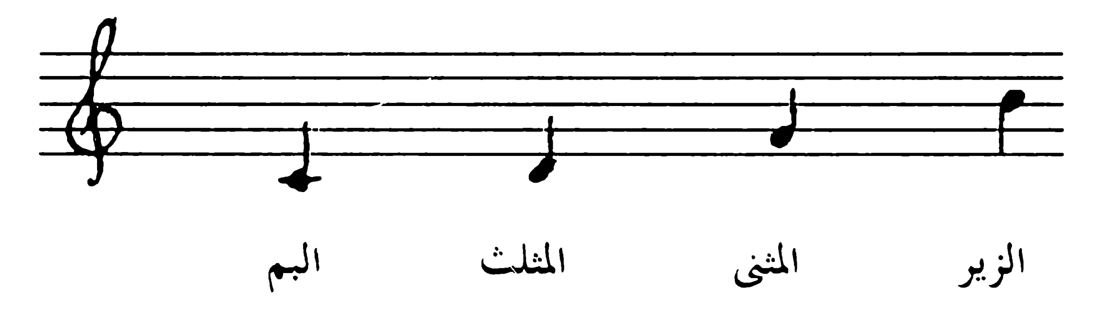
فإنّه إذا وقعت التسوية العظمى على ما يجب، حطّوا البم حتّى يساوي مطلق المثنى، فكانت هذه عندهم تسوية أخرى [هكذا]:



وكذلك يرفعونه أيضاً إلى بنصر المثنى فتكون [تسوية] أخرى [هكذا]:



وإلى خنصره [فتكون تسوية] أخرى [هكذا]:



غير أنّ هذه التسويات ناقصة، لأنّ البم هو ذو أربع نغمات، فيصيّرونه لنغمة واحدة، وكلّما يفعلونه[1] من ذلك وغيره فهو راجع إلى التسوية العظمى وما استنبطوه منها ـ إنّما معنى ذلك ـ ليجمّلوا[2] به نغمهم لا غير.

القول في النغم

النغم سبع نغم لا زيادة ولا نقصان، أوّلها مطلق البم، والثانية سبابة البم، والثالثة وسطى البم وهي المؤنّثة وبنصره وهي مذكّرة، وهذان الدستانان كلاهما لنغمة[3] واحدة في العود وهي البنصر غير أنّها تُحرف للعلّة التي ذكرناها من وجود الخمس والسدس في الثلثين، فكان موضع السدس دستان الوسطى، وموضع الخمس دستان البنصر، وليس بينهما من المسافة

(١) م: يعلوه.
(٢) م: يحملون.
(٣) م: جميعاً.

ما إذا التقت حركة واحدة بينهما بحركة أخرى ظهرت منها[1] نغمة مستقلّة بنفسها، بل جزء من نغمة، فوجب لذلك أن [تكون] أبعاد النغم[2] في الدساتين جميعاً واحدة[3].

غير أنّ لها فيهما حال كاختلاف التذكير والتأنيث، فالوسطى نغمة رطبة ليّنة رخيمة مؤنّثة، والبنصر نغمة يابسة خشنة جزلة مذكرة. ولربّما أتبعوا النغمتين البنصر بالوسطى في وتر واحد حتّى يقيموا البنصر من الوسطى مقام نغمة واحدة، وإنّما يستعملون ذلك في الصوت المحزون لا في المطرب، وذلك لأنّ الجزء من النغمة مهين ضعيف لضعف الجزء، وبقياس الكلّ واستماعه يولد الحزن لنقله حال النفس إلى مثل حاله في الضعف، ولأنّ الحزن والضعف متّفقان متشاكلان، وكذلك الفرح والقوّة اللّتان هما ضدّاهما. ألا ترى أنّ المصيبة المفرطة تظهر الدموع والخشوع والانكسار؟ وليس ذلك إلاّ للضعف عن عظم المصيبة الواردة، فالضعف في النفس من الحزن، والحزن من الضعف، وكذلك الفرح من القوّة، والقوّة من الفرح.

فلمّا كان هذا الجزء من النغمة على ما ذكرنا من النقصان والمهانة والضعف، وكانت حركات الأوتار تنقل النفس إلى مثل حالها، استعمله المغنّون في الأصوات المحزنة، لينقلوا النفس إلى مثل حالها من الضعف فيحدث من ذلك الحزن.

وقد يستعمل المغنّون أيضاً نغمة خارجة عن جميع الدساتين ـ التي

---

(١) م: منه.

(٢) م: بعد.

(٣) تشكّل نغمة المطلق من كلّ وتر مع نغمة الوسطى منه بعد ثالثة صغيرة تقريباً، ومع نغمة بنصره ثالثة كبيرة.

يسمّونها «المحصورة» ـ وهي خارجة عن دستان الخنصر، فمدّوا إليها الخنصر، وخلف هذه أيضاً بمثل مسافة دستان الخنصر نغمة أخرى، غير أنّهم ينقلون السبابة إلى دستان الوسطى أو البنصر، وكلّما ولدوه من ذلك هو بنغمة تامّة أو سليمة من الخرس.

غير أنّه يتهيّأ لهم في المغنى ألحان ما تحتاج إلى جزء من نغمة أو نغمة خرساً أو غير ذلك، ليحزنوا به أو يطربوا، وينقلوا النفس إلى أي الحالات كانت، كما قال أفلاطون: «إنّ النفس تنكفي مع الموسيقى» أي تأليف الألحان.

فإن كان تأليف اللّحن من نغمة ضعيفة ناقصة أو مؤنّثة أحزن، وإن كان من نغمة قويّة تامّة مذكّرة شجّع، وغير ذلك من التراكيب المختلفة[1] النغم التي لا غاية لها ولا نهاية، فلذلك استعمل المغنّون في النغم هذه الزوائد.

أمّا النغم التامّة الكبار المذكورة من الفلاسفة الحذّاق بصناعة الموسيقى فإنّها سبع نغم، أوّلها نطلق البم، والثانية سبابة البم، والثالثة وسطى البم أو بنصره، والرابعة خنصر البم ـ وهي أيضاً مثل[2] [مطلق] المثلث ـ، والخامسة سبابة المثلث، والسادسة وسطى المثلث أو بنصره، والسابعة خنصر المثلث وهي أيضاً [مثل] مطلق المثنى، وهذه النغم السبع التي ذكرناها انّها الأصول الكبار التامّة.

أمّا نغم المثنى والزير فإنّها أيضاً سبع، مكافئة للسبع التي ذكرناها، ليست لغيرها، بل تقوم مقامها، وتفي بها، وتجري مجراها، وإنّما الفرق بينها في الدقّة والغلظ، والخفّة والثقل، والكمال والنقصان.

أمّا في مذهب التنغيم[3] وسبيله فلا يلحقهما خلاف، وكل نغمة من

---

(١) م: المختلطة.

(٢) م: مثلث.

(٣) م: (في الهامش) الترنيم.

السبع الأواخر - أعني نغم المثلث والزير - تنوب عن نظيرتها من السبع الأوائل -[1] أعني نغم المثلث والبم - في جميع حركات العود من غناء أو ضرب، كذلك أيضاً تنوب الأوائل عن نظائرها من الأواخر.

صفة النغم السبع الأوائل وبيان نظيرة كلّ منها من السبع الأواخر

أوّلها مطلق المثنى - وهي خنصر المثلث - فإن قال قائل: إنّ هذه النغمة واحدة ليس بين الوترين فيها فرق، فكيف تعدّ في السبع الأوائل؟ ثمّ نعدّها أيضاً في السبع الأواخر؟، قلنا: ليس هذا بمستنكر بل واجب في القياس من غير معنى من معاني الحكمة، أوّلها صناعة العدد.

فإن العشرة هو العدد الذي ليس بعده عدد، وهو من تضعيفه أو تضعيف أضعافه أبداً لا نهاية، وهذا العدد - أعني العشرة - هو مشترك للعددين جميعاً[2]، أعني الذي قبله والذي بعده، فأمّا الذي قبله - وهو تضعيف الآحاد - فإنّه لها تمام، وأمّا العدد الذي بعده فهو له ابتداء.

ومثال ذلك، أنّك إذا عددت: واحد، اثنين، وثلاثة حتى تنتهي إلى العشرة كانت العشرة تمام هذا العدد، ثمّ يزيد إلى المائة التي هي تضعيف العشرة، كما ضوعف الواحد فصار عشرة.

فنبدأ من العشرة وهي صوت الثقيل فصار عند ذلك واسطين بأنّ العالي مثل نصف صوت العالي، وثالث العالي متوسّطاً للثقيل وثانياً للعالي، فعند ذلك كمل الصوت المضاعف من صوت ونصف كما وصفنا في أوّل الكتاب[3] [كذا].

---

(١) المقصود بنغم السبع الأوائل: نغم الطبقة الأولى أو الديوان الأوّل، والسبع الأواخر الطبقة الثانية أو الديوان الثاني.

(٢) كثيراً ما يستعمل الكندي كلمة «جميعاً» للمثنى والجمع.

(٣) ممّا يؤسف له أنّ ضياع أوّل الكتاب يجعل الموضوع التالي غامضاً بعض الشيء. فنقلت النصّ على علاتّه.

ثمّ رجعنا إلى ربع الصوت الذي ذكرنا فرأينا أن نركب [. . .] الربع من الواسطتين فركبنا ثاني العالي وثاني الثقيل فأعطيا صوتاً لا يشبههما ناقصاً من نصف صوت العالي وناقصاً من نصف صوت صوتيها، جزّأنا الصوت إلى تجزئة ثانية فصار ربع صوت، فإذا أخرجت من الحلق على دمجة[١] العالي وثاني العالي وثاني الثقيل كان الصوت مضاعفاً من صوت وربع، فعند ذلك يتمّ عدد الطنن أربعة مبسوطة: صوت عال دقيق، وثاني العالي، وثالث العالي، والثقيل. وأربعة مركبة: من المركبة والمبسوطة والثاني الرقيق، مع الثقيل الغليظ، مع ثالث بالرقيق وثاني[٢] الغليظ، فهذه اثنا عشر طنيناً. وقد يجوز أن يكون ثاني العالي واسطاً للعالي والثقيل، وثاني الثقيل قد يجوز أن يكون واسطاً للثقيل الغليظ والعالي الرقيق [كذا].

وأمّا العشرون طنيناً اللّطيفة المخرج فليس تدرك معرفتها إلاّ بأوتار. وكذلك إذا نقرت كل وتر بإصبع استار [كذا] بغير صوت الوتر على قدر قساوة[٣] الأصابع فسبين تغيّر الطنين من الحلق على قدر تغيّر الوتر من الإصبع، فإذا ضربت أربعة في خمسة صارت عشرين.

وأمّا الطنن بخصوصيّة أصواتها وترجيعها وازدواجها[٤] فمن الطبق الصغير الذي على رأس القصبة واللّسان والشفتين، فإذا أنت عدّلت اللسان والشفتين ثمّ صوَّتّ صوتاً مرسلاً بإمساك النفس، لم تقدر أن تصوّت بأكثر من الأربعة الأصوات الطبيعيّة، وإذا أردت أن تجعل فيها ترجيعاً فإنّما يكون من الطبق الذي على رأس القصبة.

---

(١) م: رمحه.

(٢) م: وهو ثاني الغليظ.

(٣) م: حسادة.

(٤) يبدو أنّ أوراقاً ساقطة من المخطوطة في هذا الموضع.

وذلك إذا أخليت عن النفس أخرجت الريح من الرئة على مثل ما وصفنا، حتّى يدفع الطبق[1] ويرفعه، فكلّما رفع النَفَس الطبق فرعه، ويرجع الطبق فيقرع القصبة. فمن قرع الريح الطبق وقرع الطبق القصبة يكون الترجيع.

وأمّا الازدواج فإنّما يكون من اللّسان، [فـ] كما أنّ الأصابع تدبر الأوتار بإمساك بعض وإرسال بعض، كذلك اللسان يقرع موضعاً ويمسك عن بعض على قدر ما يحتاج إليه الإنسان من إخراج الصوت، وكل واحد من هذه الطنن له في ذات رفع وخفض واعتدال كالذي للأوتار من ذلك، وقدر الازدواج أيضاً في هذه الأوتار على قدر مشاكلة الصوت غير [ان] التركيب الأوّل من دواعيها ونفعها في الأذهان، فإذا أنت أحكمت نفعها أعطتك أصواتاً على قدر اجتياز الذهن قوّة الجسد الأوّل [كذا].

وأنواع الصوت من الحلق والأوتار المعروفة: ستّة، منها واحد للتأليف، وثلاثة للملائمة، وللصوت المضاعف اثنان.

أمّا الذي للتأليف فقد يحتاج إلى فصول جنسه لتلحينه على قسمه الذي بالأربع[2]. وأمّا الملائم فليس يحتاج إلى فصول جنسه، وذلك لأنّه يستحيل كثيراً. وأمّا الصوت المضاعف فقد يحتاج في بعض الأوقات إلى فصول جنسه، ولا يحتاج إلى الفصول في البعض[3]، وذلك إذا صُوِّتَ في كمال خصوصيّته لم يحتج إلى فصول جنسه، وإذا طلبت الزيادة منه على قدر قوّته في حدّ الكمال ـ كالذي وصفنا من طنين ونصف وربع طنين ـ، احتاج عند ذلك إلى فصول جنسه [كذا].

---

(١) م: الطبقة.

(٢) م: القسم الأربع.

(٣) م: ولا يحتاج في فصول مبعض.

ولمّا استقصينا مخارج الصوت بألطف المذاهب وأرقّها ـ من المبسوطة والمركّبة والمتزاوجة ـ لم نجد الأصوات تجوز اثنين وثلاثين صوتاً، ضربناها في الأداة الملفظة والمصوّتة ـ وضربناها لقسمة الأصوات والتلحين ـ فصار ذلك ثلثمائة وأربعة وثمانين صوتاً [كذا]، ووجد ما بين قسمه من موضع إلى موضع من مواضع الطنن مثل ما بين ثلاثمائة وأربعة وثمانين من العدد [كذا].

ثمّ جرّبنا هذا العدد إلى نصفين وأصبناه إذا رجع في مثله، ثمّ قسّمنا القسم الثاني إلى الثالث فوجدناه يستحيل إذا رجع في مثله، فمن هذه الجهة جرّبنا طنيناً تامّاً، وطنين ونصف، وطنين وربع، قسّمنا الطنين ونصف وهو العالي وثاني العالي عالي العالي في الدقّة والثقيل وثاني الثقيل ثقيل الثقيل [كذا].

فإن قال قائل: ما بال بعض الناس جهيرة أصواتهم، نقيّة حناجرهم، وبعضهم ليس كذلك ـ وأداة الصوت في جميع الناس واحدة؟ ـ، يُقال لهم: وإن كانت الأداة واحدة في جميع الناس فإنّ بعضها أوسع من بعض وبعضها أكثر حرارة من بعض.

فمن كانت أداته واسعة نقيّة، وحرارته معتدلة ليست بمفرطة، كان صوته جهيراً نقيّاً، ومن كانت أداته خشنة ضيّقة لم يكن صوته جهيراً، ومن كانت أداته ضيّقة وطبيعته باردة كان صوته كزّاً كالأغنّ والأبحّ وما أشبه ذلك.

لأنّ من كانت طبيعته الحرارة والرطوبة فأداته لينّة نقيّة، لأنّ الحرارة تنقّي[1]، والرطوبة تلين، وصاحب اليبوسة والبرودة صوته خشن ثقيل، وذلك أنّ البرودة تقبض، واليبوسة تخشن. ومن كان مزاج طبيعته الحرارة

---

(١) م: تبقى.

كان صوته جهيراً ـ غير أنّه يبحّ سريعاً ـ، ومن كان مزاج طبيعته البرودة والرطوبة كان صوته معتدلاً.

ويولد الصوت الدقيق من جوفيه[1] الفم الداخل وجوفيّة اللّهاة والحناك، ويولد الصوت الغليظ من تحت اللّسان والجوفيّة التي بين الأسنان والشفتين، ومعدّل هذه المواضع اللّسان.

وهذه الحروف التي قسّمناها وميّزناها، بمنزلة الواحد حتّى ينتهي إلى عشرة العشرات ـ الذي هو المائة ـ، فقد يرى العشرة[2]

. . . .

الموسيقى، غير انّا نذكر من ذلك نسبة واحدة واضحة وهي نسبة كلّ نغمة إلى الخامسة[3] منها، فإنّها وإن كانت لا تساويها في الترنيم، ولكنّها لها مشاكلة موافقة في النسبة، وهي نسبة كل ونصف كل[4]، والنصف هو أعظم أجزاء الشيء نسبته إليه، لأنّه جزء من اثنين، فلذلك صارت هذه النسبة أوضح النسب التي لآخر النغم السبع.

ذكر كل نغمة من المناسبة لها

فأوّل السبع مطلق البم ونسيبتها سبابة المثلث ـ وهي الخامسة[5] منها ـ، ثمّ سبابة البم ونسيبتها بنصر المثلث، ثمّ وسطى البم ونسيبتها خنصر المثلث، ثمّ مطلق المثلث ونسيبتها سبابة المثنى، ثمّ سبابة المثلث ونسيبتها بنصر المثنى، ثم وسطى المثلث ونسيبتها خنصر المثنى، ثمّ مطلق المثنى

---

(١) م: جويه.

(٢) يبدو انّ أوراقاً أخرى سقطت من المخطوطة في هذا الموضع.

(٣) الرابعة.

(٤) م: وهي نسبة النصف إلى الكلّ لأنّ نصف السبعة يقع في النغمة الرابعة.

(٥) م: الرابعة.

ونسيبتها سبابة الزير، ثمّ سبابة المثنى ونسيبتها بنصر الزير، ثمّ وسطى المثنى[١] ونسيبتها[٢] خنصر الزير.

العلل النجوميّة التي ذكر الفلاسفة أنّ العود وضع عليها

فأوّل تلك النغم السبع النظيرة للكواكب السبعة الجارية ـ أعني: زحل والمشتري والمرّيخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر ـ، أمّا على الانفراد [فنغمة] مطلق البم التي هي أوّل النغم وأفخمها، نظيرة لزحل وهو أعلى السبعة وأبطأها سيراً، وبعدها سبابة البم نظيرة المشتري إذ كان يتلو زحلاً في العلوّ، وكذلك وسطى البم للمرّيخ، وخنصره للشمس وسبابة المثلث للزهرة، ووسطاه لعطارد، وخنصره للقمر.

ثمّ صيّروا قياس الاثني عشر برجاً للاثنتيّ عشرة آلة التي فيه وهي: أربعة أوتار، وأربعة دساتين، وأربعة ملاو، وكذلك ذكروا أنّ الاثني عشر برجاً: أربعة منقلبة، وأربعة ثابتة، وأربعة ذوات جسدين، فقاسوا الأربعة المنقلبة وهي: الحمل والسرطان والميزان والجدي، بالأربعة ملاو التي من شأنها الالتواء والانقلاب، وقاسوا الأربعة الثابتة وهي: الثور والأسد والعقرب والدلو، بالأربعة الدساتين التي من شأنها الثبات في مواقعها، وقاسوا ذوات الجسدين وهي: الجوزاء والسنبلة والقوس والحوت، بالأربعة الأوتار ـ إذ كانت النغم فيها على حالتين ـ وذلك أنّ كلّ نغمة من كلّ وتر لها نظيرة في المرتبة الأخرى من النغم.

ثمّ قاسوا بالثلاثين درجة ـ التي في كلّ برج ـ الثلاثين إصبعاً التي هي طول الأوتار، وقاسوا أيضاً الاجتماع والمقابلة والتثليث والتربيع والتسديس

---

(١) م: المثلث.

(٢) م: نسبتها. وهكذا وردت في كلّ الفقرة.

ـ التي عليها تقع الأحكام والقضايا ـ بجميع المسافات التي ذكرنا في صنع الآلة.

وذهبوا في أن [العود] نصف شيء ـ كما بيّنا ـ قبل ان كانه، كان جسماً مستديراً مخروطاً شُقَّ بنصفين فخرج منه عودان، فقاسوا ذلك بالنصف المرئي من الفلك، وذلك أنّ الفلك إنّما يُرى منه نصفٌ أبداً في جميع البلدان، وكل ما بدا لك من النصف الآخر شيء غاب نظيره.

وقد ذكر أصحاب الطبائع أيضاً: إنّ الأربعة الأوتار نظيرة للأربع الطبائع، فقاسوا البم ـ إذ كان أغلظها وأزكنها وأجسمها ـ بالأرض، وقياسه من الطبائع الجزئيّة(١) المرة السوداء.

وقاسوا المثلث الذي هو دون البم في الغلظ والجسامة والزكانة بالماء، ومن الطبائع الجزئيّة بالبلغم.

وقاسوا المثنى الذي هو دون المثلث في هذه الحالات، بالهواء، ومن الطبائع الجزئيّة بالدم.

وقاسوا الزير الذي هو أدقّها وألطفها وأذكاها بالنار، ومن الطبائع الجزئيّة بالمرة الصفراء.

الفن الثالث في رياضة اليدين لذلك

أعلم أنّ لكلّ قوم في هذه الآلة مذهباً ليس هو لغيرهم، واختلافهم في ذلك كاختلافهم في سائر الأشياء. [ألا ترى] (٢) أنّ بين العرب والروم والفرس والخزر والحبشة وجميع الناس الاختلاف في خلقهم وعقولهم،

---

(١) م: الجزوية.

(٢) في المخطوطة سواد محى الكلمة.

وآرائهم وشمولتهم وجميع مذاهبهم؟ ذلك لاختلاف بلدانهم وأهوائها، ومياههم وثمارهم. وقد ذكر المنجّمون[1] أيضاً أنّ العلّة في هذا الاختلاف مطالع النجوم، وانفراد كلّ كوكب بقوم دون قوم.

ومذهبهم أيضاً في هذه الآلة ـ على السبيل في ذلك ـ أنّ مذهب الفرس فيها: استعمال الخفّة والسرعة بعد وقوفهم على طرقهم المعلومة عند حذّاقهم إذ هي لهم شبيهة بالأصول، كالششم والأمرين والاسفراس والسبدار، والنيروزي والمهرجاني وغيرها ممّا يطول وصفه.

ومذهب الروم أيضاً: في الألحان الثمانية «الأسطوخسية» التي ليس شيء ممّا يُترنّم به ـ غناء كان ذلك أو غيره ـ إلاّ وهو داخل في أحدها.

وكذلك أيضاً مذهب العرب في التنقّل بالضرب اللائق بغنائهم، كأصولهم الثمانية، أعني: الثقيل والخفيف والهزج وغيرها، إذ كان أكثر ما يغنّون به داخل فيها.

وكذلك أيضاً [. . .][2] فيه على سبيل لغتهم وألحانهم. وكذلك الترك والديلم والخزر وجميع الألسن. غير أنّ جميع المذاهب التي لجميع القوم هي مجرّبة من الألحان الثمانية الرومية التي ذكرنا، وذلك أنّه ليس شيء من المسموعات خارج عن أحدها [سواء] أكان ذلك صوت إنسان، أن صوت غيره من الحيوان: كصهيل الفرس ونهيق الحمار وصياح الديك، وكلّ ما كان خاصّاً من صنوف الصياح ـ لكلّ واحد من الحيوان ـ فإنّه معروف بأي لحن من الثمانية، فهو لا يمكن أن يكون خارجاً عن بعضها.

---

(١) م: المهجون.

(٢) م: كلمتان غير مقروءتين.

ذكر طرق من جسّ الأوتار[1]

وهو سبيل ومدخل إلى التعليم، والألف [باء] للأصابع في التنقّل على الدساتين، فإنّ من استعمل ذلك وأحكمه وأسرع فيه ـ قبل أن يقصد إلى التعليم ـ أسرع للقبول، وسهّلت عليه محاكاة الأستاذ ومبلغ حاجته إلى التعليم، وكان للأستاذ المطارح أيضاً في ذلك أعظم الراحة، وعليه أقلّ المؤونة.

فأوّل ذلك: أن تجس الزير والمثنى بحركة واحدة خفيفة، ثمّ توضع السبابة على الزير سريعاً، ثم تجسّه مع مطلق المثنى ـ والجسّ للسبابة [باليد] اليمنى وإبهامها، ويكون الخنصر والبنصر منكبّين على بطن العود، والسبابة حينئذ تجسّ الزير إلى فوق، والإبهام يجسّ المثنى إلى أسفل ـ فيكون الجس على ثلاث أصابع من المشط، ويحرّكان هذين الوترين وهما على هذه الحال ثلاث حركات متتابعات سريعات.

ثمّ ترفع السبابة عن الوتر، فيوضع [الـ]خنصر على المثنى بعد وُقيفة

(١) انظر صورة النصّ المخطوط أدناه.

خفيفة، وتحرّك أيضًا المثنى والزير ثلاث حركات مساويات للحركات الثلاث التي وصفنا.

ثمّ ترفع الخنصر بعد وُقَيفة، ويوضع عليه البنصر، وتحرّك[١] حركة واحدة.

ثمّ ترد الخنصر إلى المثنى بسرعة وتحرّك أيضاً حركة واحدة.

ثمّ ترفع أيضاً الخنصر وتوضع البنصر فيحرّكان حركة أخرى.

ثمّ ترفع الخنصر سريعاً ويحرّكان أخرى.

---

(١) م: + مطلق الزير. وقد رفعت هذه النغمة لأنها لا تتفق مع بنصر المثنى.

ثمّ تنقل السبابة[1] إلى الزير، ويتلوها سريعاً البنصر فتحرّك [كلّ منهما] مع مطلق المثنى واحدة.

وتبادر بنقل السبابة إلى المثنى، وتحرّك[2] جميعاً ثلاث حركات.

ثمّ يوضع الخنصر على الزير وتوضع الوسطى على المثنى ويحرّكان جميعاً بعد وُقيفة ثلاث حركات.

وترجع بعد وقيفة إلى بنصر الزير وسبابة المثنى وتحرّكهما ثلاث حركات.

ثمّ يوضع الخنصر على المثنى فتحرّكه مع مطلق الزير واحدة.

ثمّ ترد إلى البنصر فتحرّكه واحدة.

ثمّ ترد إلى الخنصر وتحرّك واحدة أخرى.

ثمّ توضع السبابة[3] على المثلث وتحرّك مع مطلق المثنى واحدة [بعد وقيفة].

ثمّ يوضع الخنصر على المثلث أيضاً مع المثنى [وتحرك] واحدة.

ثمّ ترد السبابة[4] ويحرّكان واحدة.

ثمّ ترد الخنصر وتحرّك واحدة.

ثمّ تفعل بالمثنى والمثلث أيضاً كما فعلت بالزير والمثنى، وكذلك أيضاً بالبم [والمثلث]. فإذا فعلت ذلك:

حرّك سبابة الزير مع مطلق المثلث ثلاث حركات.

---

(١) م + بعد وقيفة.

(٢) م: ويحرّكان.

(٣) م: الوسطى.

(٤) م: الوسطى.

ثمّ خنصر الزير مع وسطى المثلث ثلاث حركات [بعد وقيفة].

ثمّ بنصر الزير مع سبابة المثلث ثلاث حركات [بعد وقيفة].

ثمّ سبابة الزير مع مطلق المثلث ثلاث حركات [بعد وقيفة].

ثمّ خنصر المثنى مع مطلق الزير ثلاث حركات [بعد وقيفة].

ثمّ سبابة(١) المثنى مع مطلق الزير [حركة] واحدة.

ثمّ ترد سريعاً خنصر المثنى مع مطلق الزير [وتحرّك] حركة أخرى.

ثمّ سبابة(٢) المثنى مع مطلق الزير ـ سريعاً ـ [حركة] واحدة.

ثمّ سبابة المثلث مطلق المثنى [حركة] أخرى [بعد وقيفة].

وخنصر المثلث مع مطلق المثنى [حركة] أخرى.

ثمّ ردّ إلى سبابة المثلث وحرّكه [حركة] واحدة مع مطلق المثنى.

ثمّ ردّ أيضاً إلى خنصره وحرّكه مع مطلق المثنى [حركة] أخرى.

ثمّ حرّك المثنى والبم على سبيل حركة.

---

(١) م: بنصر.

(٢) م: بنصر.

ثمّ المثلث و[المثنى] والزير [حركة] [1].

وليكن ذلك حتّى تألفه الأصابع وتسرع فيه، فإنّ هذه النغم التي ذكرناها هي المتشاكلة والمتناسبة، وعلى هذا المنهاج يشترك ويتجاوب ويتبع بعضها بعضاً في أكثر استعمال هذه الآلة. وفيما ذكرنا من ذلك كفاية لمن أحبّ أن يكون مرتاضاً بسرعة القبول.

والتعليم فنون كثيرة، أعني: عربي، وفارسي، ورومي، وغير ذلك ممّا لو تكلّفنا ذكره وأثبتناه لطال به الكلام وغمض فيه، بل لم يكن يتهيّأ فهمه والعمل به من الكتاب إلاّ لأكثر الناس فهماً، وأوسعهم ذهناً.

وأيضاً إنّ هذه الفنون ـ أعني فنون التعليم ـ موجودة عند أهل هذه الصناعة، وأخذها عنهم وتعلّمها منهم نظراً وانتقالها، أسرع وأقرب إلى الفهم منها من الكتاب.

تمّت الرسالة بعون الله تعالى وقوّته وإحسانه، والحمد لله ربّ العالمين، وصلّى الله على خير خلقه محمّد المصطفى وعلى آله وسلّم تسليماً كثيراً.

---

(١) م: ثمّ الزير مع المثلث.

المراجع (A)

أولاً: المخطوطات

١ ـ الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، مخطوط ليدن، مدريد، ميلانو.

٢ ـ ابن زيلة: الكافي في الموسيقى، مخطوط المتحف البريطاني.

٣ ـ صفي الدين عبدالمؤمن البغدادي: الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، مخطوطة برلين، أوكسفورد، فينا، الفاتيكان.

ثانياً: المطبوعات

(أ) ـ المؤلفات القديمة:

١ ـ الكندي: رسائل الكندي الفلسفية (تحقيق محمد عبدالهادي أبو ريدة)

٢ ـ ابن سينا: جوامع علم الموسيقى ـ من كتاب الشفاء ـ (تحقيق زكريا يوسف).

٣ ـ إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا.

٤ ـ أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني.

(A) هذه المراجع جاء ذكرها في الهوامش مع الإشارة إلى أرقام الصفحات التي رجعت إليها. وهناك غير هذه المراجع لم أذكرها.

٥ ـ ابن النديم: الفهرست.

٦ ـ القفطي: تاريخ الحكماء.

٧ ـ ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء.

٨ ـ ابن نباتة المصري: سرح العيون.

٩ ـ المسعودي: مروج الذهب.

١٠ ـ الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس.

(ب) المؤلفات الحديثة:

١ ـ فارمر (هـ . ج.): تاريخ الموسيقى العربية (ترجمة الدكتور حسين نصّار).

٢ ـ فارمر (هـ . ج.) مصادر الموسيقى العربية (ترجمة الدكتور حسين نصّار) (وترجمة زكريا يوسف ـ غير مطبوعة ـ).

٣ ـ روانيت (جول): تاريخ الموسيقى العربية (ترجمة إسكندر شلفون عن دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية).

٤ ـ وزارة المعارف المصرية: مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢.

٥ ـ ميخائيل الله ويردي: فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي.

٦ ـ مصطفى عبد الرازق: فيلسوف العرب والمعلم الثاني.

٧ ـ محمد لطفي جمعة: تاريخ فلاسفة الإسلام.

٨ ـ محمود أحمد الحفني: الموسيقى العربية وأعلامها.

٩ ـ محمود أحمد الحفني: المجلة الموسيقية السنة الأولى ١٩٣٥.

١٠ ـ عباس العزاوي: الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان.

(ج) المؤلفات الإفرنجية :

1 - Farmer (H. G.): A History of Arabian Music, London 1929.

2 - Farmer (H.G.): Historical Facts for the Arabian Musical Influence, London 1926.

3 - Farmer (H.G.): Studies in Oriental Musical Instruments, first series, London 1931.

4 - Farmer (H.G.): The Arabic Musical Manuscripts in the Bodleian Library, London 1925.

5 - Farmer (H.G.): Influence of Music from Arabic Sources, London 1926.

6 - Farmer (H.G.): The Sources of Arabian Music, Bearsden 1940.

7 - De Boer: Encyclopedia of Islam - Al-Kindi -.

8 - Eric Blom: Grove's Dictionary of Music sand Musicians.

9 - Arthur J. Greenich: The Students Dictionary of Musical Terms.

10 - w. Ahlwardt: Verzeichniss der Arabischen Handschriften der Konigl. Bibliothek Zu Berlin.

11 - Brockelmann: Geschichte Der Arabischen Litteratur.

12 - Paul Sbath (R. P.): Al-Fihiris (Catalogue de Manuscrits Arabes) Le Caire, 1938.

أودعت النسخ المصوّرة للمخطوطات التي قام التحقيق عليها في خزانة المجمع العلمي العراقي ليتسنّى الرجوع إليها.

الفهرس

الرسالة الخامسة

الرسالة الأولى

الرسالة الثانية

الرسالة الثالثة

الرسالة الرابعة

الرسالة الخامسة

هذا الكتاب

هذه مجموعة رسائل أقدّمها للقرّاء إيفاءً لوعد قطعته لهم قبل سبع سنوات. لقد كان في نيتي تحقيقها ونشرها منذ ذلك الحين، لولا أن ظروفاً قاسية أثّرت في صحتي، فمنعتني من إنجازها، وإنجاز غيرها من مثل هذه الآثار النفيسة، التي صرفت جهداً ليس بالقليل في التنقيب عنها والحصول عليها.

كنت يتملكني العجب وأنا أشاهد الآلاف المؤلفة من المخطوطات العربية ـ في شتّى العلوم والفنون ـ وهي ترقد بصبر فوق رفوف الخزائن الأجنبية، في إستانبول وفينا، في مونيخ وبرلين في ليدن وباريس، في لندن وأوكسفورد، في مدريد والأسكوريال، في ميلانو وروما.

